

A parte la data inesatta della scoperta, da codeste importantissime dichiarazioni a stampa discende:

1°) che intenzione esplicita dei rinventori e detentori degli oggetti era quella di cedere gli oggetti stessi ad antiquarî o a chicchessia, alle condizioni più vantaggiose;

2°) che i detentori medesimi, oltre a non tenere il minimo conto delle avvertenze, amichevoli e verbali, ricevute pochi giorni prima dal rappresentante del Governo, facente funzione di Soprintendente, si preparavano a passare sopra i diritti degli stessi privati effettivi proprietari del terreno, in tutto sostituendosi a questi;

3°) che a rimettere in carreggiata i detentori sarebbero intervenuti degli antiquarî e amici di antiquarî, cioè il prof. Arturo Pettorelli e Ferruccio Ildebrando Bossi;

4°) che la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti potè intervenire con ogni energia e con i mezzi del caso (precise diffide e spiegamento di forza) soltanto dopochè gli interessati avrebbero avuto tutto l'agio di fare un'accurata cernita del prezioso bottino.

In quanto al prof. Arturo Pettorelli L., « modesto studioso di cose d'arte e critico » come egli si definisce, lo scrivente può aggiungere di averne fatta la conoscenza indiretta a proposito di una inchiesta ministeriale promossa nel 1932 in seguito alla sparizione da Torino del famoso Trittico Costa-Trinità di Giovanni van der Weyden, avvenuta nel dicembre 1930, parecchi mesi cioè dopo i fatti che viene narrando (1). La data della scoperta del tesoro, più o meno scientemente ritardata di un mese, valeva ad attenuare le responsabilità del rinventore.

La consegna degli oggetti alla Direzione Generale, come risulta dalla pratica presso la Direzione stessa, avveniva il giorno 4 giugno 1928.

Immediatamente riconosciuta l'importanza degli oggetti, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti si affrettava a prenderli in consegna e a dichiararne subito dopo il sequestro, passando

in deposito gli oggetti stessi alla Direzione del Museo Nazionale Romano. Quivi tutto il materiale rimaneva giacente sino a definizione della proprietà legittima, della stima e del riscatto da parte dello Stato, della metà del valore spettante per legge ai proprietari. Tutto ciò grazie al vivo interessamento personale del Ministro alla Educazione S. E. De Vecchi. In merito ai diritti di proprietà, deve aggiungersi che nonostante un compromesso di vendita, all'epoca della scoperta il fondo apparteneva ancora agli Eredi Giovanni Gabba, ai quali andarono i diritti loro spettanti come proprietari, rimanendo i diritti riconosciuti dalla legge al rinventore, a carico del proprietario effettivo del terreno.

Dopo laboriose trattative la stima dell'intero complesso archeologico, non ancora restaurato, venne concordata e definita con decreto ministeriale del 20 aprile 1935, in L. 550.000; della qual somma fu sborsata dallo Stato agli Eredi Gabba, a tenore della Legge sulle Antichità e le Belle Arti 20 giugno 1907, n. 364, la esatta metà.

Una volta assicurata allo Stato la proprietà dell'intera suppellettile consegnata, questa, rimasta fino allora nelle condizioni pietose di conservazione in cui era stata rinvenuta, veniva affidata per il restauro al ben noto scultore e cesellatore prof. Renato Brozzi di Parma, con studio in Roma. A causa della particolare delicatezza e responsabilità che il lavoro comportava, lo scultore Brozzi dovette rinunciare a trasferire il materiale del tesoro nel suo studio, ed impiantare una specie di officina di restauro presso lo stesso Museo Nazionale Romano, giovandosi della collaborazione del Sig. Mario Minari, suo valoroso aiuto. Dai primi di febbraio 1936 le operazioni di restauro si effettuarono rapidamente, protraendosi non oltre la fine di marzo.

Pochi giorni dopo, ai primi di aprile, i principali oggetti del « Tesoro », ricomposti e restaurati con ogni cura fin dove era stato possibile, venivano esposti provvisoriamente al pubblico in una sala terrena del Museo Nazionale Romano. Quivi furono per la prima volta ammirati da studiosi e da numeroso pubblico. Dopo di che, sempre per iniziativa di S. E. il Ministro, tutto il complesso degli oggetti, che era stato nel frattempo assegnato in perpetua custodia al R. Museo di Anti-

(1) Il Pettorelli faceva parte della Commissione ministeriale di Genova che, composta di tre membri, per i permessi di esportazione di oggetti d'arte, imprudentemente rilasciò il permesso di esportazione del Trittico.

chità di Torino, veniva trasferito dal Museo Nazionale Romano alla nuova e definitiva sede.

La stessa scelta di oggetti collocata in apposite vetrine (come a fig. 4) in uno dei reparti della sezione romana, veniva presentata quindi all'ammirazione del pubblico torinese il giorno 21 aprile. All'appropriata cerimonia inaugurale intervennero le mag-

stura ad una serie di articoli giornalistici, che vale forse la pena di citare a titolo di ulteriore documentazione dei fatti suesposti. Ebbe a trattarne per il primo — come il primo competente venutone a conoscenza — il citato Pettorelli nel « Corriere Mercantile » di Genova, in due successivi articoli del 5 giugno e 4 settembre 1928.



Fig. 4. — Una vetrina degli oggetti del « Tesoro » presso il R. Museo di Antichità di Torino.

giori Autorità e Gerarchie cittadine, e tenne un discorso di circostanza il R. Soprintendente alle Antichità, prof. Gioachino Mancini. Il complesso di oggetti d'arte ormai generalmente conosciuto sotto il titolo di « Tesoro di Marengo », forma oggi una delle maggiori attrattive di questo Museo di Antichità e può essere considerato la maggiore, invidiata e invidiabile attrattiva della Sezione romana del Museo.

* * *

Per quanto si tratti tuttora di materiale in grandissima parte inedito, la notizia della eccezionale scoperta, non appena trapelata, diede la

Ne trattava poi con un altro articolo informativo corredato di fotografie, Alessandro Bacchiani nel « Giornale d'Italia » del 31 agosto, stesso anno. Nel *Times* di Londra, 1° settembre, si aveva quindi il primo accenno della scoperta in periodico straniero, seguito da un altro accenno, di poche righe, nel fascicolo ottobre-dicembre 1928 della *Revue Archéologique*, pag. 337. Contemporaneamente, o quasi, se ne faceva menzione nel « Notiziario Archeologico », della Rivista *Historia* 1928, pagina 475, a cura di F. Pellati, e nel « Notiziario » della Rivista « Roma » (1). Soltanto dopo una di-

(1) V. nota a p. 6.

retta visione del materiale, quale al sottoscritto non fu possibile di avere che nella Pasqua del 1929, uscivano due articoli illustrativi del « Tesoro », a firma G. B., nel giornale quotidiano « La Stampa » del 20 aprile e 2 maggio 1929 (1).

Per un lungo periodo, quindi, sull'esempio dato dalle sfere ufficiali, il più discreto silenzio regnò intorno alla scoperta. Le operazioni di restauro ultimate felicemente e la comunicazione ufficiale di fine marzo 1936, sulla definitiva destinazione del complesso archeologico, dava luogo a una nuova letteratura giornalistica più particolareggiata e meglio documentata. Si ricordano gli articoli di G. B. nel giornale « La Stampa » del 5 aprile e 4 maggio del 1936, quelli di M. A. Levi nel giornale « La Gazzetta del Popolo » del 10 aprile e in Rivista Municipale « Torino » dello stesso mese (con buone illustrazioni); l'articolo di Umberto De Ferrari di Brignano (*Il Tesoro di Marengo. Come e dove fu trovato*) in Rivista regionale *Alexandria*, fascicolo di marzo 1936 (uscito però

dopo gli articoli precedenti), nonché sullo stesso soggetto, le osservazioni varie dei diversi autori citati, nella medesima Rivista, numero di aprile-maggio (*Precisazioni sul « Tesoro di Marengo »*); e ancora l'articolo di A. Pettorelli da cui è stato tolto il brano riportato di sopra (*Ancora del « Tesoro di Marengo »*, in Rivista citata) (1).

Un ultimo articolo di elementare informazione, dal titolo *Gli argenti di Marengo*, (pure accompagnato da fotografie) usciva nel « Bollettino Storico - Bibliografico Subalpino », fascicolo di gennaio-luglio 1936, autore il dottor Ernesto Scamuzzi.

Sebbene tutta la più recente bibliografia divulgativa presenti una maggior informazione e un maggior interesse di attualità, è certo che anche e specialmente dalla utilizzazione di questa bibliografia emerge vivo il desiderio, e si potrebbe dire l'impazienza, da parte degli studiosi, di una trattazione scientifica e completa, esaurientemente documentata, dell'importante scoperta.

NOTA SULL'INTEGRITÀ DEL COMPLESSO

La tav. I della serie di tavole grafiche poste a corredo del presente lavoro, esibisce l'ingrandimento di una fotografia degli oggetti, quale venne eseguita a cura dei detentori Tartara al loro stesso domicilio in Alessandria, a distanza, presumibilmente, di pochi giorni dalla scoperta. La fotografia venne pubblicata nel primo dei due articoli citati del « Corriere Mercantile » e fu quindi ripubblicata nelle Riviste regionali citate. Nessuno degli studiosi interessati sembra però aver fatto mai caso, finora, al notevole interesse e valore probativo di questo inoppugnabile documento fotografico: l'unico che valga a darci un'idea, per quanto approssimativa, delle ignorate circostanze della scoperta.

Come risulta oltremodo chiaro dall'ingrandimento, la fotografia esibisce in blocco quasi tutto il materiale di cui consta il « Tesoro », e che viene

qui descritto e illustrato pezzo per pezzo. I singoli frammenti vi si riconoscono malgrado l'infelice stato di conservazione in cui apparvero al momento della scoperta. Si constata così, che nel complesso del materiale fotografato non appare la lastra d'argento che si descrive al n. 23, e che costituì sempre, agli occhi anche degli incompetenti, uno dei numeri di maggior interesse. Non è dato dire se e quanto sia stata casuale l'assenza della piccola lastra dal campo dell'obiettivo fotografico.

Esaminando ancora la fotografia, si osservano al margine sinistro di questa, due lastre metalliche di forma pressochè rettangolare, leggermente arcuate e riccamente sbalzate. Delle due

(1) A pag. 67 dell'*Archäologischer Anzeiger* 1929 si contiene pure una breve notizia della scoperta, in relazione alle precedenti indiscrezioni giornalistiche.

(1) Un fuggevole accenno al « Tesoro » inoltre si contiene in *Enciclopedia Italiana* alla voce *Argento* (vol. IV, p. 257), e nella monografia di ALDA LEVI, *La Patera d'argento di Parabiago*, p. 24 (fasc. V Opere d'arte del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, Roma, 1935).

lastre quella più a sinistra corrisponde esattamente al n. 12 del nostro elenco. Del frammento contiguo e simile di grandezza e lavorazione, non si trova più alcuna traccia nè tra il materiale conservato, nè tra gli inventari di consegna da un museo all'altro. Un ingrandimento del particolare (fig. 30) permette di stabilire i caratteri inconfondibili e l'importanza del pezzo andato perduto, che si descrive al n. 13, in base alla fotografia.

Sopra un piano orizzontale immediatamente al di sotto dei due pezzi indicati, vedonsi collocate tre belle foglie di quercia squisitamente modellate in lamina d'argento, quasi come si descrivono al n. 22 (fig. 30). Nella fotografia e meglio ancora nell'ingrandimento, due delle foglie appaiono sicuramente intere. In pratica, come si vede nella tav. XVII, le sole due foglie di quercia repertate risultano frammentarie e scheggiate in punta, ridotte a poco più della metà, senza che sia neanche rimasta traccia delle parti mancanti. Nessuna delle due foglie esistenti è identificabile con quelle della fotografia. Come spiegarci questo fatto? Danni non indifferenti furono certamente arrecati al prezioso e delicato materiale archeologico dalle lunghe e laboriose peregrinazioni e dalla poca cura che di esso si dovette avere nei successivi e tumultuari imballaggi. Ma tutto ciò evidentemente non basta a spiegare come mai le tre foglie di quercia fotografate complete siano andate perdute, e siano invece rimasti con-

servati i frammenti di due altre foglie simili, che non è certo si riferiscano a quelle fotografate intere (1).

Dal documento fotografico si ricava dunque, oggi per la prima volta:

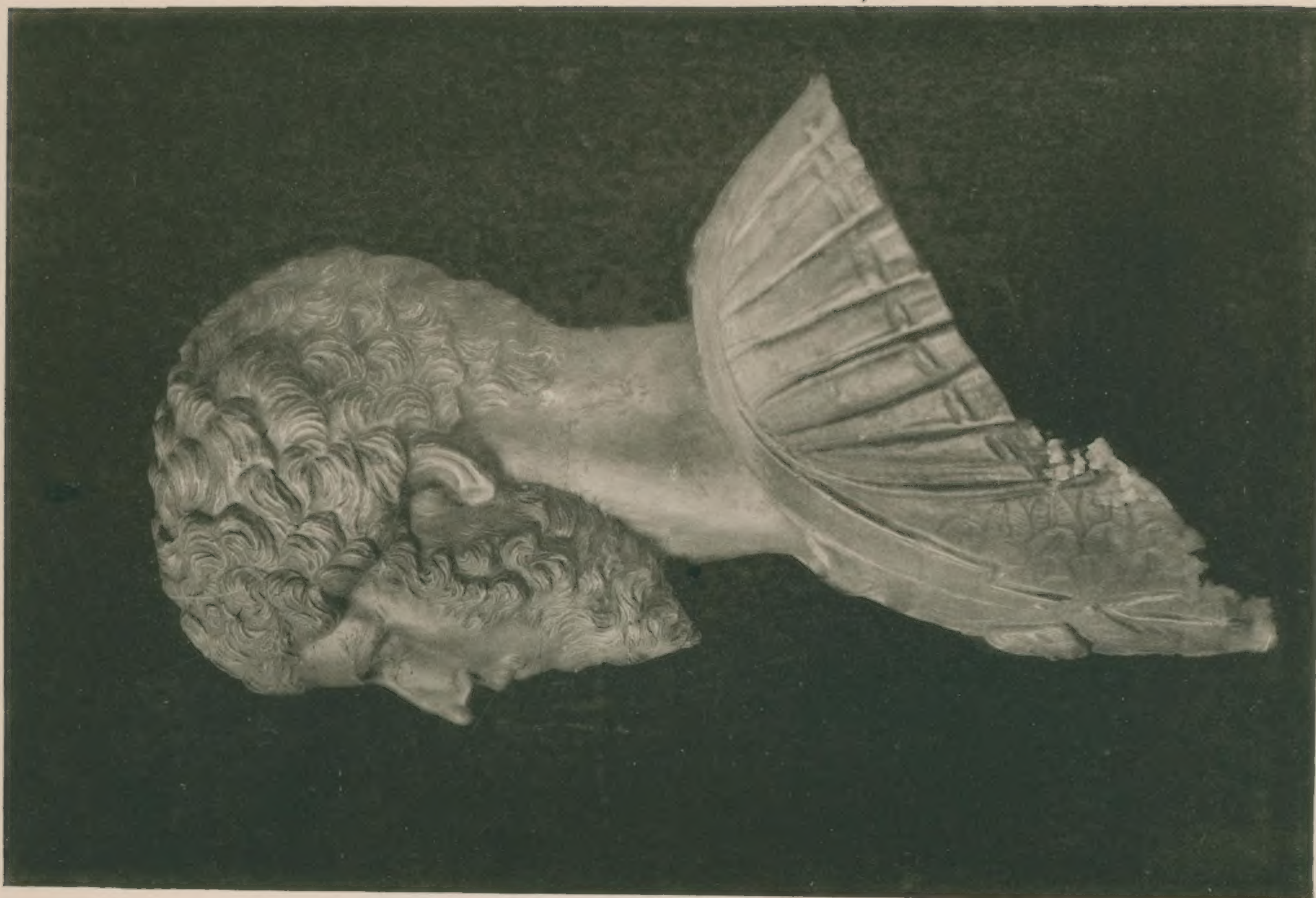
a) che in esso non si trovano compresi oggetti i quali pure facevano parte del rinvenimento, come la targa iscritta;

b) che al contrario vi si riconoscono oggetti i quali in pratica non sono entrati a far parte delle collezioni governative.

La targa iscritta venne consegnata alla Direzione Generale delle B. A. soltanto *due anni dopo* la presentazione del gruppo, e precisamente nel maggio 1930, da persona stretta in rapporti di amicizia con il cav. Tartara.

Tali constatazioni, di cui non occorre nascondersi la gravità, invoglieranno, come si spera, qualcuno ad esperire tutte le possibili e necessarie ricerche per il recupero di quanto manca tuttora, e a stabilire le responsabilità per la evidente manomissione del complesso archeologico. Tali ricerche dovrebbero prendere le mosse dalla stessa persona che ebbe in consegna dalla famiglia Tartara e rimise quindi, dopo tanto tempo, all'Autorità statale l'importantissima iscrizione.

(1) Una quarta foglia argentea, del tipo delle precedenti, pare vedere spuntare, a contatto della tela, al di sotto dell'ammasso informe di argento, al primo piano della fotografia riprodotta alla citata tav. I.



BUSTO DI LUCIO VERO

(vedute laterali)

II.

DESCRIZIONE DEL MATERIALE

I. MATERIALE ESPOSTO NEL R. MUSEO DI ANTICHITÀ DI TORINO.

1. *Busto di personaggio imperiale* (tavv. II-V).

L'oggetto indubbiamente di maggiore importanza, è quello sul quale, fin dalle prime indiscrezioni sulla scoperta, ebbe a concentrarsi l'attenzione degli stessi studiosi: il busto-ritratto tosto riconosciuto di personaggio imperiale. Di questo, come di tutti gli altri pezzi restaurati più importanti, furono eseguite prima del restauro accurate fotografie; le quali costituiscono una precisa documentazione dello stato degli oggetti al momento della scoperta.

Il busto a grandezza naturale e a pieno tondo, eseguito a sbalzo in lamina d'argento dello spessore di un millimetro circa, risultava gravemente deformato da schiacciamento irregolare. Veduto di fronte (fig. 5), esso manteneva ancora qualche cosa della sagoma originaria, ma lo schiacciamento prodotto dalla caduta in pieno di qualche corpo molto pesante, aveva alterato i tratti del volto deformando il rilievo delle guance, specialmente



Fig. 5.

Il busto-ritratto di Lucio Vero precedentemente al restauro.

della guancia destra, affondando con la fronte la linea di unione delle arcate orbitarie e alterando di conseguenza la struttura regolare degli occhi. Affatto irriconoscibile era poi divenuta la parte inferiore del volto, essendo quasi scomparse le labbra con la linea divisoria della bocca, mentre una ingannevole apparenza di labbra veniva assunta dalla fossetta del mento. Unico punto sicuro di riferimento la corona della florida barba, ben conservata da una tem-
pia all'altra. La maschera umana così spianata e piuttosto larga
che lunga, con la com-

plicità dei capelli ricciuti e della folta barba accennante alla base un principio di divisione, sembrava incoraggiare un raccostamento col tipo fisionomico africano di Settimio Severo.

In quanto al collo, si può dire che questo non avesse più forma, essendo come rientrato nel busto per effetto del colpo. Il peso che si abbattè sulla preziosa opera di oreficeria — forse un blocco di pietra, o una trave o alcunchè di simile — sembra aver lasciato la traccia di uno dei suoi spigoli nel solco rettilineo che nella fotografia corre dalla



Fig. 6.
Veduta laterale sinistra del busto prima del restauro.

spalla sinistra verso il fianco destro, poco sotto l'ascella. All'infuori di questo solco profondo, determinante una rientranza del metallo, il torace della figura non sembra aver risentito altro danno che quello di lievi appiattimenti, insolcature e lesioni limitate. Ben conservato il taglio semicircolare del busto, con una sfrangiatura sotto la mammella sinistra e qualche altra più profonda, ma anche più stretta, sulla spalla destra.

La fotografia del busto all'atto della scoperta (fig. cit.) ci dà la conferma dello schiacciamento completo della regione facciale e del collo, mentre in istato di conservazione ancora buono appare la volta cranica, coperta da folti riccioli. In seguito a lesione, il collo non aderisce più che per breve spazio al busto; il quale pur conservando il principio della voluminosità originaria, ha perduto, attraverso ammaccature e deformazioni, la sua struttura. Le medesime considerazioni valgono per la veduta di sinistra (fig. 6), dove i danni appaiono ancora più gravi, con l'ampio lesionamento che percorre il dorso della figura. Il perno metallico che in questa veduta serve a tenere forzatamente eretta la testa sopra la base malsicura del collo, è una prima testimonianza dell'intervento del

restauratore, nella cui officina appunto tali fotografie vennero eseguite. Non meno istruttiva è la veduta di destra del busto prima del restauro (fig. 7).

Le diverse fasi attraverso le quali il busto di argento potè passare da uno stato di così profonda abiezione alla pressochè completa nobiltà originaria, non potranno essere indicate e partitamente descritte se non dall'artefice che dell'arduo restauro ebbe ad assumersi, con la responsabilità, tutto quanto l'onore. A restauro ultimato la superficie del volto, della testa e dell'intero busto, riacquistava intiera, come per miracolo, la originaria naturalezza e dolcezza di curve, così da permetterci di apprezzare la finezza plastica dell'opera d'arte in tutte le sue sfumature.

Ponendo attentamente a raffronto con le fotografie descritte il busto quale si presenta dopo il restauro, accade di rilevare la fedeltà rigorosa con cui il restauro ha rispettato le caratteristiche originarie dell'opera. Si riceve quindi la certezza assoluta della perfetta rispondenza dell'oggetto restaurato con l'opera originale. Il delicato lavoro di restituzione integrale o di ripristino, appare inoltre eseguito con tanta abilità tecnica, da essere difficilmente avvertibile a breve distanza. Esa-



Fig. 7.
Veduta laterale destra del busto prima del restauro.

minata d'avvicino, la superficie metallica risulta percorsa qua e là, e più specialmente sulla fronte, sulla guancia destra, sul collo e sulle spalle — o meglio, sugli spallacci — da screpolature capillari, corrispondenti alle originarie lesioni irregolari e capricciose da cui la lamina argentea era percorsa, e che scomparvero dopo un lungo e paziente lavoro ora di semplice raccostamento, ora di rimodellazione e quindi di sutura dei pezzi distaccati. La restituzione così felicemente avvenuta di una opera di tanto pregio artistico, è, crediamo, il più ambito premio che l'esecutore di essa, fine orafo specialista della tecnica a sbalzo, potesse desiderare alle sue fatiche.

Susseguentemente al restauro, le dimensioni del busto-ritratto risultano: altezza massima complessiva, mm. 553; larghezza massima delle spalle, mm. 502; altezza massima del capo (dalla sommità dei capelli al termine della barba), mm. 278; altezza della fronte mm. 28; distanza tra le tempie, all'altezza dei capelli, mm. 130; larghezza della bocca, mm. 50. Le accennate dimensioni corrispondono abbastanza bene alle proporzioni di un busto-ritratto eseguito esattamente a grandezza naturale.

Abbiamo qui il ritratto di un uomo sulla trentina, dall'aspetto vigoroso e nobile, dalla faccia di un bell'ovale allungato in alto dai folti riccioli che fanno massa intorno alla fronte, in basso da una barba pure folta e ricciuta, che dalle tempie gradatamente si allarga verso il mento, dove appare scompartita in una maniera non perfettamente simmetrica. Un distacco netto materiale, invece che perfetta continuità, si osserva però tra la capigliatura e l'inizio della barba in corrispondenza delle tempie (1).

La fronte è piuttosto bassa, specie sotto l'effetto della massa abbondante dei riccioli. Accentuate e profonde appaiono però le arcate orbitarie, con sopracciglia minuziosamente trattate a bulino. Attentamente disegnate le palpebre con l'interna

glandola lagrimale e col bulbo oculare in cui si disegnano il cerchio della pupilla (ribattuta a martellina) e il foro dell'iride. Le pupille un po' rialzate verso la palpebra superiore conferiscono al volto virile un'espressione sognatrice. Tra i solchi zigomatici il naso carnoso si sviluppa diritto, con un leggero inarcamento e con una relativa ampiezza di narici. La linea del labbro superiore è accompagnata e prolungata da baffi o mustacchi ad andamento ricurvo e rientrante. Scoperto e ben visibile il labbro inferiore regolare e carnoso. Al di sotto del quale un sobrio accenno di pelurie, espresso con abile lavoro di bulino, occupa l'infossatura del mento. Le orecchie, poi, nascoste per la parte superiore dalla massa ricadente dei riccioli, sono, nella parte inferiore, di forma e grandezza normali, e di accurata modellazione.

Una certa anomalia accade di rilevare a proposito degli occhi, la linea orizzontale dell'occhio destro trovandosi infatti ad un livello leggermente superiore a quella dell'occhio sinistro. Pure nell'occhio destro la concavità della palpebra inferiore segue un andamento meno regolare di quella dell'occhio sinistro. La radice del naso inoltre presenta frontalmente un leggero spostamento a destra rispetto alla base. Nè si può a meno di notare che anche la spalla destra risulta più alta e descrive una curva più larga della spalla sinistra.

Tutte queste anomalie le quali, a dir vero, non appaiono che dopo un esame piuttosto minuzioso, non debbono fuorviare in nessun senso il nostro giudizio, e indurci a credere che il lavoro di restauro, così difficile per se stesso, abbia costretto l'artefice restauratore a seguire una via di mezzo tra un rabberciamento troppo visibile e un accostamento più che approssimativo allo stato di cose originario. In quanto alle anomalie facciali, lo stesso scultore Brozzi, interrogato in proposito, riconfermava l'assoluta sua fedeltà alla struttura originaria del busto giustificando le evidenti anomalie con l'intenzionale proposito dello scultore antico, desideroso di conferire al busto, anche con mezzi di eccezione, quella espressione così strettamente individuale che le deriva dalla disposizione per così dire «pittoresca», più che regolarmente plastica, degli elementi anatomici. Una specie di antiaccademismo in atto, del quale andremmo debitori all'ignoto autore del busto,

(1) La medesima discontinuità tra la massa dei capelli e quella della barba si avverte anche in altri ritratti romani: su busti di Adriano (I. G. BERNOULLI, *Die Bildnisse der römischen Kaiser* II 2, tav. XXXVI seg.), e specialmente nel Marco Aurelio equestre del Campidoglio (K. KLUGE e K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Grossbronzen der römischen Kaiserzeit*, Berlino-Lipsia, 1927, tav. XII, testo p. 38 seg.).

senza che, per assoluta mancanza di materiale affine (busti romani di argento, o di qualsiasi altro metallo, coevi), sia possibile in alcun modo additare precisi riscontri monumentali.

È tuttavia anche possibile che le appariscenti e difficilmente involontarie anomalie anatomiche siano state in origine richieste e giustificate da circostanze particolari, come la collocazione più o meno obliqua del busto rispetto al suo asse, e il punto di luce particolare da cui il busto medesimo doveva essere veduto. È infatti agevole constatare come quelle anomalie che si osservano nel busto veduto di fronte, scompaiano quasi nelle vedute di tre quarti (tavv. IV e V).

Il collo nudo è alto, perfettamente verticale e quasi cilindrico, privo di tratti anatomici all'infuori dell'incavo o fossetta sotto il mento. Il petto è coperto da una corazza militare o lorica, con un incavo quadrato onde apparisce il collo della tunica, e con spallacci lisci di tipo comune, a semplice orlatura, ai lati dell'incavo. Gli spallacci, ciascuno terminante, sul petto, in un'appendice rettangolare formata da un bottone, aderiscono ad una corazza fatta di squame piumate di minuto lavoro, disposte a raggera. Sul petto tra gli spallacci emerge a bassorilievo una maschera gorgonica angolosa, del tipo della « Medusa vecchia » o arcaica, con la lingua penzoloni fuori della chiostra dei denti, con una corona di capelli sommariamente disegnata e una coppia di piccole ali aperte simmetriche sopra la capigliatura.

A un livello inferiore a quello degli spallacci si vedono, assicurati ad un bottone, due sottili nastri apparentemente di cuoio, terminati da un anello di tipo metallico e muniti di estremità svolazzanti. Sugli omeri si svolge fino all'orlo concavo della corazza passante sotto le ascelle, l'ampia corona di pieghe rigide e regolari in cui si dividono le corte maniche della tunica militare.

Largo impiego di finissime incisioni a bulino è stato fatto in tutta la regione dei capelli e della barba. Lavoro di martellina nel campo delle pupille e del naso, delle palpebre e degli zigomi, per simulare la porosità dell'epidermide. Al contrario di altri fra i principali oggetti del gruppo, il busto non presenta, nè presentava prima del restauro, la minima traccia di doratura.

I caratteri fisionomici singoli e l'impressione generale costituita dalla loro somma o sintesi,

confermano la conclusione già da noi prospettata altrove. Nel busto-ritratto, cioè, sono da riconoscere i lineamenti non già di Marco Aurelio (1), nè di altro personaggio romano, sibbene i lineamenti di Elio Lucio Vero imperatore, fratello adottivo e collega di Marco Aurelio sul trono: assunto alla dignità imperiale nell'anno 161 d. Cr. e morto nell'anno 169, all'età di quarantadue anni.

Dei ritratti di questo imperatore che, a detta del suo biografo Elio Capitolino (Hist. Aug., Verus, 1), « *neque inter bonos neque inter malos principes ponitur* », si possiede già un ricco repertorio in cui rientrano opere statuarie, busti e rilievi (2). Tra i busti di Lucio Vero sono specialmente noti e apprezzati quello colossale del Museo del Louvre, proveniente dalla via Clodia nei dintorni di Roma (località Acqua Traversa), dove l'imperatore possedeva una villa fastosa (3), e quello del Museo Capitolino, proveniente da Lanuvio (4). Il ritratto del Louvre è fra tutti i ritratti noti di Lucio Vero, il più suggestivo, come quello dove il tipo fisico del personaggio pare aver raggiunto la sua più nobile espressione. La bionda capigliatura alla quale l'imperatore, vanitoso e fatuo, tanto teneva « *ut capiti auri ramenta respergeret, quo magis coma inluminata flavesceret* », appare qui, come nei principali ritratti, abbondante e rigonfia. La medesima gonfiezza vaporosa, rispondente senza dubbio all'acconciatura prediletta dal personaggio, si osserva nella barba accuratamente ravviata, dai molti riccioli terminanti in punta, e sempre con la nota caratteristica pelurie all'incavo del mento.

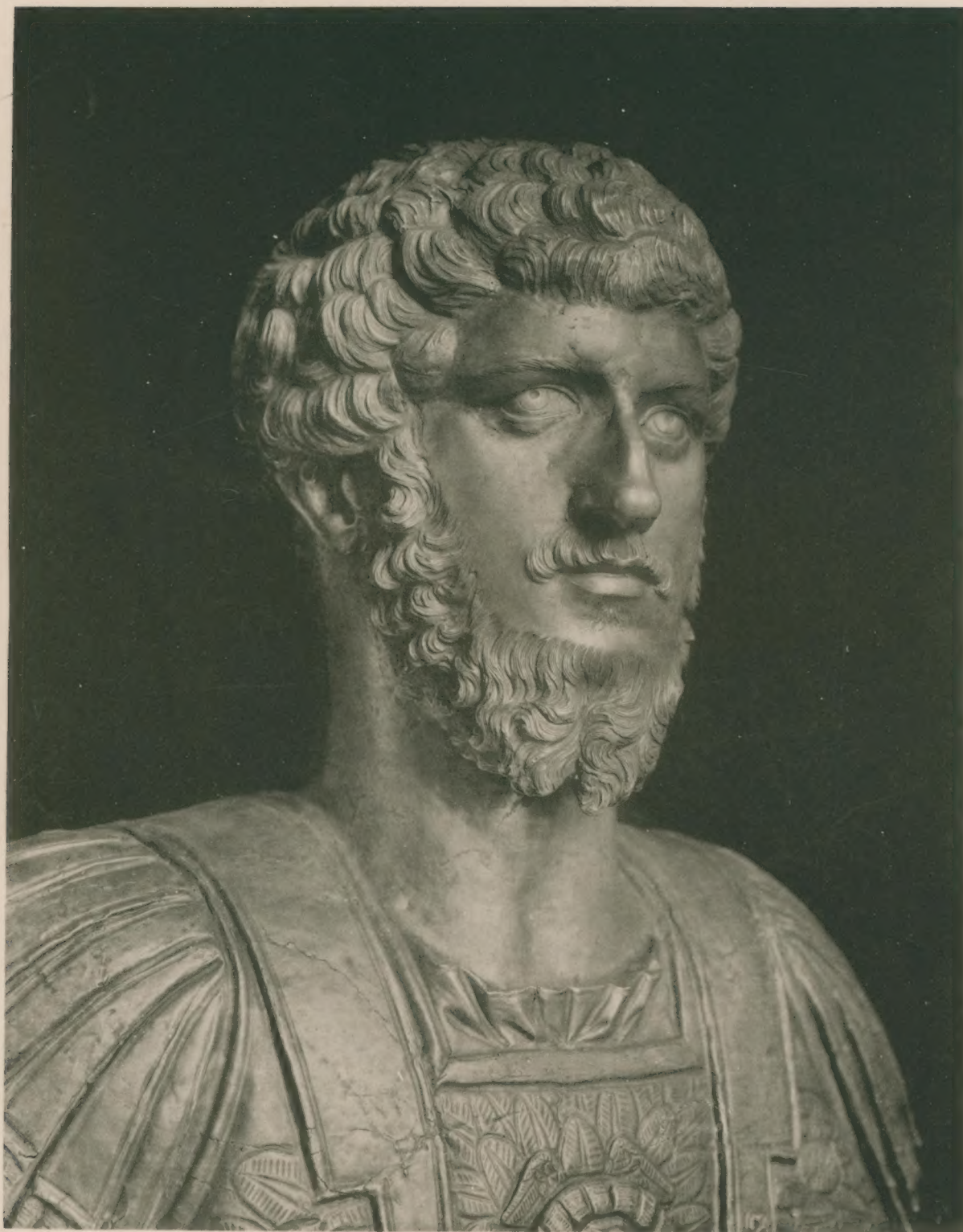
Ma all'infuori di certe leggere varianti, imputabili allo stile o alla maniera personale di maestri scultori o di copisti, le linee fisionomiche di Lucio Vero si mantengono costanti e spiccatamente chiare da un ritratto all'altro, di fronte come di profilo, nelle opere di grande scultura come nelle

(1) Come parve a M. A. Levi, art. cit. in Rivista « Torino ». Per la prima attribuzione a Lucio Vero vedansi i citati articoli ne « La Stampa » e in Riv. « Alexandria », aprile-maggio 1936.

(2) BERNOULLI, op. cit., vol. cit., p. 206 segg.

(3) Ibidem, vol. cit., pag. 209, tav. LVI a, b. A. HEKLER, Bildniskunst d. Griechen u. Römer, tav. 269.

(4) H. STUART JONES, The Sculptures of the Museo Capitolino, tav. 52.



BUSTO DI LUCIO VERO

(veduta di tre quarti, a destra)

monete (1), confermando la testimonianza del biografo: « *Fuit [Verus] decorus corpore, vultu geniatus, barba prope barbarica demissa, procerus et fronte in supercilia adductiore venerabilis* ».

pure in bronzo (1). Ai ritratti noti si aggiunge ora questo argenteo di Marengo, che di tutti ci sembra storicamente il più fededegno. In tale persuasione ci conferma anzitutto la finezza non facilmente



Fig. 8. — Veduta dorsale del busto restaurato.

Tutti i ritratti sin qui noti di Lucio Vero erano in marmo, eccettuato un piccolo modesto busto in bronzo della Collezione Campana (Louvre) (2) e un altro, perduto, della ex-Collezione Blacas,

superabile della esecuzione tecnica, sollecita di tutte quelle minuzie che non sembrano destinate soltanto

(1) BERNOULLI, vol. cit., *Münztafel*, V, 6, 7. M. BERNHART, *Handbuch zur Münzkunde d. röm. Kaiserzeit* (Halle, 1926), tav. 10, nn. 8-9.

(2) A. DE RIDDER, *Les bronzes antiques du Louvre* (Parigi, 1913), I, n. 43, tav. 8. BERNOULLI cit., p. 210.

(1) Il repertorio iconografico di L. Vero, in semplici busti-ritratti, è piuttosto abbondante e non tutto edito. Inedito è, ad es., il busto di L. V. proveniente dalla casa delle Vestali nel Foro e conservato nel Museo Naz. Romano (Galleria dei Busti), n. 631. Nel volume *Il Ritratto nell'arte antica* (Milano, 1934), a tav. 269 segg., R. Paribeni pubblica un altro probabile ritratto di L. Vero, dello stesso Museo, unitamente a quelli, più noti, di Mantova e del Louvre.

a dimostrare la virtuosità stilistica dell'artefice, ma principalmente ad accentuare le affinità fisio-nomiche tra l'originale vivente e il ritratto (1).

Si aggiunga a questa un'osservazione di carattere più generico, ma non meno importante. Maggiore è il pregio della materia prima adoperata, maggiore dev'essere l'impegno posto dall'artefice nell'esecuzione di un'opera destinata a soddisfare le esigenze di una facoltosa e raffinata clientela. A tenore di termini un ritratto antico, eseguito in metallo, sia pure bronzo, dovrà essere ritenuto, a parità di condizioni (grandezza, età, ecc.), sempre più fedele di un ritratto scolpito nel marmo; e un ritratto di argento sempre di una fedeltà superiore a quella di un ritratto in bronzo (2).

La finezza della esecuzione tecnica, ben rilevabile sulla fronte e sui lati, non risulta inferiore nella veduta dorsale del busto (fig. 8). Da questa parte si spiega la cura meticolosa posta dallo scultore nella modellazione della capigliatura, naturalisticamente distinta da una corona di riccioli rincorrentisi al sommo della nuca, e da corone o giri concentrici e folti di riccioli intorno a quel motivo centrale. Anche dalla parte del dorso spunta l'orlo superiore della tunica dall'apertura rettangolare della corazza tra gli spallacci. I quali scendono larghi e lisci, senza che se ne veda la fine, essendo la corazza tagliata orizzontalmente poco sotto le spalle. Il presente taglio irregolare onde è terminata la veduta dorsale del busto, è un'ulteriore dimostrazione della rigorosa obiettività

(1) L'esame accurato di questo ritratto, che si lascia indietro per bontà e finezza di esecuzione tecnica tutti gli altri ritratti dello stesso imperatore già noti, sembra togliere fondamento a quella impressione così sfavorevole al personaggio, come si ricaverebbe dal busto di Lucio Vero a Venezia (C. ANTI, *Il R. Museo Archeologico di Venezia*, p. 130 seg.).

(2) A questa specie di principio generale sarebbe forse da aggiungere l'altro, che a base della iconografia dei singoli personaggi imperiali, e principalmente degli imperatori, dovettero sempre trovarsi dei modelli ufficiali di alto pregio, quindi certamente in metallo: e che i numerosi busti imperiali disseminati nei musei, sono tutti copie, più o meno felici, più o meno dirette, di modelli metallici. Una tale genesi comune a tutti i ritratti imperiali conservati, eseguiti in marmo, una volta riconosciuta, non potrà a meno di influire sopra una nuova generale valutazione dell'intera classe dei monumenti iconografici nella storia della scultura romana (vedasi oltre, a pag. 50).

con cui il moderno restauratore ebbe a rimettere in piedi l'oggetto senza rappezature superflue.

2. Piccola testa e braccio destro femminile, a pieno tondo (tav. VI e fig. 9).

Insieme al busto imperiale fu rinvenuto un altro interessante campione di arte statuaria. Si tratta di una piccola testa femminile (tav. VI), pure sbalzata in lamina sottile d'argento, riprodotte un tipo ideale, si direbbe di divinità. La testa, conservata con tutto il collo, fu rinvenuta in condizioni abbastanza buone, salvo un'ammaccatura della guancia sinistra e qualche lesione rimasta visibile anche dopo il restauro: sotto il nodo dei capelli sul capo, presso la tempia sinistra, sopra l'occhio sinistro e alla base del collo sotto il mento. La sfrangiatura irregolare del metallo a questo punto ricorda chiaramente la pertinenza della testa ad un tronco: ma non sappiamo se a un busto o a una figura statuaria completa.

Altezza massima complessiva del pezzo mm. 100; altezza dal sommo della fronte alla base del mento mm. 42.

L'ovale del viso è regolare e fine. Sotto la fronte liscia e non molto alta s'incurvano nettamente, ad angoli vivi, le arcate orbitarie. Gli occhi, piuttosto grandi e anatomicamente ben rifiniti, presentano inciso il giro della pupilla e profondamente incavata l'iride. Il naso prosegue esattamente la linea appena inclinata della fronte. Arditamente accentuato l'incavo tra la base del naso e il labbro superiore. La bocca è piccola, le labbra carnose, separate da una leggera apertura. Bene accentuata la rotondità del mento, come pure quella delle guance. Sul collo diritto, armonicamente sviluppato, appaiono chiaramente segnati i solchi del « collare di Venere ». L'espressione del volto, di una olimpica serenità, non è priva di una certa grazia patetica.

L'abbondante capigliatura liscia, spartita nel mezzo della fronte e cascante a festoni sopra le orecchie, con una ciocca aderente a ciascuna delle guance, è raccolta a sommo del capo in un nodo centrale a duplice occhio (il *κρόβυλος* dei Greci), dopo di che la divisione mediana dei capelli prosegue sulla nuca (fig. 9), sino a terminare in un nodo cilindrico orizzontale. Nella veduta frontale il trattamento plastico dei capelli è morbido ed aggraziato. Lateralmente appare di questo trat-

tamento tutto il carattere impressionistico nelle masse di capelli a onde o festoni quasi concentrici.

Il nodo centrale, avendo probabilmente perduto la sagoma originaria, si distingue per la sua scarsa mollezza e naturalezza, e per le troppe angolosità. Sulla nuca, poi, la massa dei capelli, accennata più superficialmente, si sviluppa con maggiore regolarità. È questo un caso, poco comune, di un'acconciatura femminile con *κρόβλος* (o nodo doppio) sopra la fronte e nodo semplice di capelli sopra la nuca (1). È quasi certo che lo scultore romano ebbe ad ispirarsi a qualche modello classico, greco, da lui interpretato forse con una certa libertà.

Un frammentino isolato di lamina argentea con un residuo di panneggio, avendo potuto felicemente

essere ricongiunto alla parte anteriore del collo della figura, permette di garantire che la figura

medesima si sviluppava ancora per una parte almeno del busto ed era vestita di una tunica agganziata sulla spalla sinistra. La medesima disposizione della tunica si riscontra, ad esempio, nella notissima statua detta la *Fanciulla d'Anzio* (1), la quale presenta una certa somiglianza con il nostro bustino anche dal punto di vista dell'acconciatura, con il nodo di capelli al sommo della fronte.

Di seguito alla testa di divinità femminile occorre prendere in considerazione un altro frammento statuaria: e cioè un torto braccio destro femminile (figg. 10 e 11), di buona modellazione e di buona

conservazione fino quasi all'attacco della spalla. Il



Fig. 9. — Testa di supposta Nike-Vittoria (veduta dorsale).



Fig. 10. — Braccio destro di Nike-Vittoria con corona di alloro (veduta interna).

(1) Il genere di acconciatura risulta abbastanza frequente nei tipi statuari di Afrodite post-prassitelici (come si può vedere, a titolo d'esempio, in S. REINACH, *Têtes antiques idéales ou idéalisées*, tav. 188 seg.; O. WALDHauer, *Die*

antiken Skulpturen der Ermitage, vol. III, Berlino-Lipsia, 1936, p. 18 segg.).

(1) R. PARIBENI, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Naz. Romano*, Roma 1928, p. 217 segg.

braccio tornito porta tuttora aderente un lembo di tunica vicino alla linea di frattura. Le dita semi-chiuse della mano, di cui occorre notare l'impeccabile esecuzione, stringono in posizione obliqua una corona di alloro, come è dato giudicare dalla forma lanceolata delle foglie e dalla presenza di bacche. La corona, esattamente di venti foglie e di otto bacche, consta di due rami di uguale grandezza, congiunti da un nastro annodato all'altezza

proteso ci fa immaginare la graziosa figura — di cui ogni altro elemento di ricostruzione è andato perduto — non in posizione rigida e stante di assoluto riposo, ma piuttosto in movimento, e forse sul punto di toccare terra leggermente con la punta dei piedi: secondo un tipo statuario di Nike risalente all'arte greca della seconda metà del V secolo av. Cristo. Ciò anche nel caso che la figura fosse stata modellata non oltre la base del busto.



Fig. 11. — Veduta esterna del braccio medesimo.

della mano. Il frammento, di ottima e sicura modellazione, non presenta tracce di bulinatura, neppure nel fogliame della corona.

Lunghezza del braccio, mm. 132; diam. esterno della corona, mm. 50.

Ad un accurato esame il frammento risulta composto di tre parti distinte ed eseguite separatamente una dall'altra: la corona, la mano semi-chiusa ed il braccio vero e proprio. I primi due pezzi, di un certo spessore, risultano ottenuti con la fusione. Quanto al braccio, saldato perfettamente con la mano, questo risulta di lamina argentea piuttosto sottile, lavorata a sbalzo, riempita quindi con una colata di piombo, con foro al centro per tutta la lunghezza del braccio stesso. Il foro evidentemente serviva per inserzione di un perno metallico partente dal busto della figura.

La concomitanza del rinvenimento, l'identità della tecnica, l'affinità delle proporzioni, sembrano motivi sufficienti per assegnare la testa femminile e il braccio ad una stessa opera d'arte, rappresentante, con ogni probabilità, una Vittoria. Il braccio

3. *Pròtome di capro* (tav. XIV, 2).

Un altro pezzo statuario a pieno tondo è la pròtome o parte anteriore di una figura di capro, mancante però delle zampe. Un abbondantissimo vello, a onde larghe e molleggianti, riveste il corpo dell'animale. Il muso in posizione obliqua e inclinato sul lato destro, con orecchie inclinate e aderenti al cranio, è lesionato e lacunoso alla sommità. Eccettuata la corona di peli in rilievo alla radice del naso, il muso è liscio, con una finissima e naturalistica punteggiatura superficiale a indicare la lieve pelurie. Le occhiaie vuote indicherebbero che i bulbi oculari erano riportati in smalto vitreo. Le zampe anteriori erano entrambe sollevate e probabilmente ripiegate al ginocchio. Dal lato della tecnica interessa rilevare che le zampe della fiera erano state modellate a parte e quindi inserite a forza negli appositi vuoti. Essendo le zampe andate spezzate, con la parte superiore terminale ancora inserita, al punto di attacco di ciascuna si ha oggi una doppia sfrangiatura, interna ed esterna.



BUSTO DI LUCIO VERO

(veduta di tre quarti, a sinistra)

Il bordo posteriore destro della pròtome non porta tracce di rottura nè di sfrangiatura, potendosi considerare originario. La striscia nerastra che vi si osserva è un probabile indizio della applicazione antica di un mastice. Tracce di doratura si osservano tuttora sparse sul mantello della fiera, specialmente sul lato sinistro.

Altezza del frammento, mm. 180; larghezza frontale massima, mm. 95; lunghezza, mm. 130.

Come possibili riscontri sono da ricordare l'Ariete di bronzo del Museo Nazionale di Palermo (1) e una figura statuaria di capro del Museo dei Conservatori,

fascia è considerevole, dato che lo spessore del metallo è di oltre un millimetro, e che sotto i piedi delle figure la fascia appare ribattuta e ripiegata a squadra per circa un centimetro di larghezza. Il taglio regolare degli orli, a destra e a sinistra, ci conferma nella certezza che la fascia ci sia pervenuta completa, mentre la sua struttura, in seguito al restauro, ci fa ritenere che l'oggetto venisse impiegato come fregio architettonico di una base rotonda, tra cornici sagomate. La fascia era originariamente dorata, come si riconosce dalle sparse zone tuttora dorate del fondo, minuta-



Fig. 12. — Fascia figurata ad altorilievo.

cavalcata da Dioniso fanciullo (2): opere di età greco-ellenistica la prima, del I secolo d. C. la seconda.

4. *Zampa anteriore di fessipede* (tav. XVI, 1).

La zampa, piegata al ginocchio, è di sapiente modellazione. Essa si conserva fino a metà della coscia e termina con una sfrangiatura irregolare. Lesionature appaiono dalla parte interna della zampa al punto di giunzione e di ribattitura della lamina, nonché striature di lima. La struttura quadrata e pesante induce a ritenere che il frammento appartenesse ad una figura di bovide, forse di toro, a pieno tondo.

Altezza dalla base dello zoccolo alla rotula, mm. 90; dalla rotula al termine della coscia, mm. 60. Resti di materia nerastra (forse mastice) all'orlo superiore dell'arto. Tracce evidenti di doratura nello zoccolo, il quale manca della pianta.

5. *Ampia fascia figurata* (tav. VII-VIII).

Dopo il lavoro di restauro la fascia presenta una curvatura regolare convessa (fig. 12). L'unica testimonianza grafica che si abbia prima del restauro (tav. I cit.), ci dà la fascia diritta. Il peso della

mente punteggiate a martellina o a gradina, in linee orizzontali per tutta la sua estensione, nonché dalle frequenti tracce di doratura nei panneggi e in altri particolari delle figure.

Sul rovescio si osserva una saldatura antica, ottenuta con una breve striscia pure d'argento, larga oltre due centimetri, saldata intorno e applicata allo scopo di ovviare all'inconveniente di una lesionatura della fascia, avvenuto durante la lavorazione a sbalzo. Sull'orlo inferiore spianato della fascia, poco oltre la metà, a destra, trovasi un unico foro, per inserzione di un chiodo.

Lunghezza della fascia, m. 0,89; altezza mm. 122.

L'interesse della fascia risiede tutto nelle figure che in numero di tredici si seguono ininterrottamente da sinistra a destra, sbalzate a mezzo rilievo e in qualche particolare, come nella testa, ad altorilievo. Ciò, anche meglio che nella tavola fototipica, si può vedere nelle figure da 13 a 21, qui intercalate (1).

(1) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler d. griech. u. röm. Sculptur*, tav. 366 a.

(2) H. STUART JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, tav. 40, p. 103 del testo.

(1) La descrizione dei personaggi è fatta secondo la veduta normale offerta dalla tavola fototipica VII-VIII. Ci è sembrato tuttavia di non dover privare il lettore della serie di vedute parziali offerte dalle figg. 13-21 dove le identificazioni sono facili, con l'avvertenza che i profili della tavola di insieme diventano delle « vedute di prospetto » nelle fotografie di scorcio, e viceversa.

a) S'inizia la serie con la figura di Atena-Minerva presentata di fronte, eretta in piedi, la gamba sinistra incrociata sulla gamba destra, una mano appoggiata al fianco, l'altra mano occupata a reggere la spessa lancia tenuta stretta, in posizione obliqua, tra l'indice e il medio. La dea, dai tratti del volto gentili, presentati di tre quarti,

La fotografia riprodotta alla fig. 13, oltre a facilitare l'esame di numerosi particolari tecnici, ci dà, insieme al profilo della dea, un tipo di palmetta a rilievo applicata sul lato destro dell'elmo e l'ondeggiare della criniera a doppia coda incisa sul fondo.

b) Figura di Giove, dal tronco nudo presentato



Fig. 13. — Primo particolare della fascia (Minerva e Giove).

regge sul capo un elmo di tipo attico, munito di corte appendici accennanti il triplice cimiero. Sotto la breve visiera spunta una corona di capelli. Completano il costume una tunica senza maniche con risvolto o parte debordante sull'addome, e ampio manto con lembo avvolto intorno al braccio sinistro, e ondeggiante presso il fianco. Aderisce al petto l'egida a scaglie, con maschera medusea di fine esecuzione. Al suolo dietro la dea si disegna a bassissimo rilievo una porzione di scudo bombato, adorno di borchie lungo l'orlo, e dell'emblema di una stella, di cui non appaiono che due punte (1).

di fronte, la faccia di profilo a sinistra verso Minerva, rispetto alla quale risulta di dimensioni maggiori. Erigendosi sulle due gambe, il dio si appoggia con la mano destra all'alto scettro dall'asta tornita a spirale. Esorbitando dalla fascia, lo scettro manca del suo coronamento. La mano sinistra stringe l'orlo ritorto del manto avvolto intorno ai fianchi, mentre un lembo del medesimo è gettato sopra l'avambraccio sinistro e un altro

come anche il Giove che segue, non è molto diverso da quello che si rinvenne dipinto nella fronte di una casa di Pompei, in Via dell'Abbondanza (*Notizie d. Scavi*, 1911, p. 418 segg., fig. 2 a), in una fascia con le dodici divinità (altro esempio di fascia dipinta simile, citato ivi).

(1) Questo tipo iconografico di Minerva, comune in sè,

lembo — poco naturalmente — appare gettato sulla spalla.

Tutti gli accennati particolari, insieme alla folta capigliatura e alla barba, traggono origine dal tipo tradizionale, fidiaco, di Zeus. L'accentuato rilievo delle palpebre, col disegno poco felice delle labbra, conferisce però alla faccia un'espressione bonaria

dietro la nuca. I piedi sono calzati. Aspetto della figura, matronale (fig. 14). Espressione del volto severa, non priva di grazia.

Dipendente, come sempre, dalla tradizione iconografica classica, l'artista è riuscito ad imprimere a questa figura un tono di nobiltà superiore, che manca o scarseggia nelle due precedenti.



Fig. 14. — Secondo particolare della fascia (Giunone, Nettuno, Anfritrite).

piuttosto imbambolata che solenne. Anche il trattamento anatomico del tronco è sommario e di maniera (fig. 13 cit.).

c) Giunone in atteggiamento assai simile a quello di Giove, salvo che la faccia invece che di profilo è modellata di tre quarti a sinistra, tiene una mano, la sinistra, leziosamente ripiegata all'altezza della spalla, e l'altra mano occupata a sostenere il gomito piegato. È vestita di tunica senza maniche, e di un manto avvolto intorno ai fianchi, con un lembo ricadente dall'avambraccio destro. Un diadema lunato, unico attributo della dea, riposa sui capelli spartiti sulla fronte e riuniti

d) Nettuno in atteggiamento e costume modellati quasi su quelli di Giove, con la faccia più ampiamente barbata, mossa pure di profilo a sinistra. Egli regge quasi verticalmente, colla mano destra rivolta in basso, un timone dalla pala capricciosamente sagomata e rivolta in alto, mentre l'impugnatura riposa sul dorso del piede. Anche in questa figura la mano sinistra, col braccio avvolto in un lembo del manto, stringe presso il fianco l'orlo ritorto dell'indumento. Il vertice di un angolo rovesciato del manto ricade in pieghe fin troppo convenzionali presso il ginocchio sinistro scoperto. Il volto dall'espressione bonaria (fig. 14 ci-

tata) senza essere attonita, è di una modellazione migliore di quello di Giove (1).

e) Figura matronale presentata ancora di fronte, vestita di tunica allacciata alla vita, e annodata sotto il petto, e di manto avvolto intorno ai fianchi. L'allacciatura omerale destra della tunica è scivolata in modo da lasciare nuda

strice, o mostro marino, di cui non si disegna che la parte anteriore del corpo, gira e solleva l'alto collo e il lungo muso equino verso la dea che familiarmente appoggia la mano sulle fauci semiaperte del mostro. Di questo appaiono accuratamente delineate a bulino non soltanto le ampie squamosità del corpo e le pinne anteriori



Fig. 15. — Terzo particolare della fascia (Marte e Mercurio).

la spalla (2). La mano sinistra stringe un lembo del manto ricadente dalla spalla sinistra sul petto. I piedi sono muniti di sandali (o scarpe). La testa adorna di basso diadema sopra i capelli ben ravviati, con un ricciolo disegnato sulla guancia, appare di tre quarti, leggermente inclinata sulla spalla destra: dalla medesima parte dove una pi-

che tengono le veci di zampe, ma anche la regione anteriore e centrale del petto e del collo a fitte pieghe trasversali, con efficace espressione del movimento sinuoso del lungo collo, nonchè i diversi particolari del muso, dalle orecchie appuntite agli occhi e alla fitta dentatura (fig. 14 cit.).

La presenza del mostro ci convince come la dea non possa essere che Anfitrite, sposa e compagna di Nettuno, secondo l'iconografia tradizionale (1).

(1) Non ci pare che si possa dubitare di questa nostra identificazione, poichè anche se è vero che l'attributo di Poseidon è il tridente, qui non si tratta del Poseidon greco, ma del Nettuno romano, e l'attributo del timone è specialmente significativo dal punto di vista di una divinità che presiede alla navigazione.

(2) Cfr. per questo particolare la figura descritta alla lettera n...

(1) La coppia Nettuno-Anfitrite la si vede apparire al principio dell'arte romana, nel corteggio trionfale dell'Ara di Domizio Enobarbo (S. REINACH, *Répertoire de Reliefs*, I, p. 277). Anche il mostro marino, la pistrice, trova in uno dei rilievi dell'Ara un interessante raffronto.



TESTA DI DIVINITA' FEMMINILE

(fronte e profilo)

f) Giovane dio nudo, seduto di profilo a destra sopra un irregolare rialzo roccioso, con una spalla coperta da un drappo o manto. Arretrando leggermente il busto — mal modellato — e proiettando la gamba destra muscolosa, il dio regge tra le ginocchia, con ambe le mani, l'alta asta da combattimento inclinata, con l'estremità inferiore

minuzioso trattamento del rialzo roccioso, costellato di minuscole margherite. Il medesimo trattamento pittorico vedesi conferito ai due rialzi rocciosi in relazione alle due figure che seguono.

g) Altro giovane dio presentato in piedi di prospetto, con il tronco di tre quarti verso sinistra e la testa girata in senso opposto. Un piede, il



Fig. 16. — Quarto particolare della fascia (Mercurio e Venere).

a contatto del suolo e la parte superiore interrotta dall'orlo della fascia. Alla mano sinistra aderisce anche un lembo del manto, pittorescamente ondeggiante nello sfondo (fig. 15). La fronte del personaggio appare solcata da due rughe parallele.

La natura guerresca dell'attributo induce a riconoscere con sufficiente sicurezza in questo personaggio un tipo iconico, grecizzato, di Marte (1). La ricerca dell'effetto pittorico, appare evidente nel

sinistro, aderisce al medesimo piano delle altre figure, l'altro riposa sopra un modesto rialzo del suolo. La mano destra è portata all'altezza della spalla, la mano sinistra, dalle dita semichiuse, è all'altezza dell'anca. Clamide neglentemente avvolta intorno all'avambraccio sinistro, con un lembo svolazzante dietro la persona (fig. 15 cit. e fig. 16).

Il personaggio manca, a tutta prima, di qualsiasi attributo atto a definirlo. Però la posa irrequieta e instabile della persona, oltre al particolare del drappo avvolto al braccio, caratterizza a sufficienza e rende riconoscibile il tipo di Mercurio, secondo lo schema figurativo greco di

(1) Si confronti, per le linee generali della figura, l'Ares in riposo della Collezione Ludovisi.

Hermes (1), cosicchè nel pugno sinistro vuoto, sia facile integrare la presenza del caduceo. La buona modellazione in genere di questa figura, così di profilo come di fronte, quale è dato apprezzare nelle due vedute fotografiche, ci autorizza a ritenere che il cesellatore siasi attenuto qui, come nella maggior parte dei casi, a un modello statuario.

nistra appoggiata al sedile roccioso fa l'atto simbolico di rimuovere il manto dalla spalla destra, determinando il denudamento completo del torso. Intorno all'avambraccio sinistro si disegna un'armilla. Capigliatura elegantemente ravviata e spartita sulla fronte. Lineamenti rotondeggianti del volto, non ben riuscito nell'occhio e nelle labbra. Piedi nudi.



Fig. 17. — Quinto particolare della fascia (Venere e primo Dioscuro).

h) Figura muliebre giovanile, seduta di tre quarti a sinistra su sedile roccioso, con le gambe in posizione simmetrica a quelle di Marte. Un semplice manto ricopre le gambe della figura, riconoscibile come Venere-Afrodite, la quale tenendo la mano si-

(1) È questo il tipo di Hermes-Giasone, quale sembra essere stato popolarizzato da Lisippo, che sul medesimo schema aveva concepito il suo Poseidon Istmio (F. P. JOHNSON, *Lysippos*, p. 170 segg., 143 segg.): due varianti di un medesimo tipo plastico. Questo sembra avere ispirato anche l'autore della celebre coppa tarentina già nel Museo di Bari (H. NACHOD, *Die Silberschale aus Tarent in Bari*, «Röm. Mitteilungen», 1918, tav. IV), relativamente alla figura maschile.

La figura, fatta per essere esclusivamente veduta di profilo, dato il cattivo effetto della veduta frontale (fig. 16 cit.), non a caso trovasi collocata simmetricamente di fronte a Marte, grazie ai tradizionali rapporti amorosi con questo dio. Marte e Venere sono poi tra le maggiori divinità della religione ufficiale romana, presentate unite nel tempio dedicato da Augusto a Marte (*Mars Ultor*). Il culto di Venere, poi, fu restaurato e reso anche più popolare dalla inaugurazione del tempio adrianeo di Venere e Roma avvenuta nel 135. Nè è da trascurare il fatto che anche nel tempio adrianeo l'immagine di culto di Venere si presentava seduta.

i) Primo Dioscuro, presentato quasi di fronte,

eretto sulle gambe, con una mano, la destra, in atto di stringere la lunga asta verticale, di cui appare soltanto l'estremità inferiore con il *sauròter*. La faccia, tonda ed efebica, è lievemente inclinata sulla spalla sinistra, dove riposa un lembo della clamide avvolta intorno all'avambraccio e alla mano. Pure a sinistra, presso il fianco, vedesi l'impugnatura lavorata e l'estremità superiore della vagina della spada assicurata al ricco balteo che

anteriori del cavallo, delle quali una dritta, l'altra ripiegata, accusano una modellazione infelice. L'orafo scultore, pur avendo curato molti particolari secondari, e perfino le vene della pancia del nobile animale, si è ritenuto esente dall'obbligo di accennarne, anche in minima parte, il treno posteriore.

All'altezza della testa di questo primo cavallo trovasi applicata sul rovescio della fascia (fig. 18) l'accennata lastra metallica, allo scopo di rinfor-



Fig. 18. — Saldatura antica di restauro sul dorso della fascia.

attraversa il petto (fig. 17). La concezione plastica della figura è in tutto simile a quella dei Dioscuri scolpiti sull'ara marmorea del Sacrario di Giuturna nel Foro Romano (1).

Di seguito al giovane viene la figura del suo cavallo di profilo a destra, completo di finimenti e legato per la briglia al tronco di un albero retrostante, che presenta le caratteristiche di una quercia. Il cavallo ha una ricca bardatura, costituita dalle due metà di una pelle di pantera tagliata per il lungo, con le due parti del muso della fiera riunite e agganciate sul petto (2). Le zampe

zare la fascia medesima nel punto dove l'incisione a bulino essendo stata spinta troppo profondamente, aveva lesionato e passato addirittura lo spessore del metallo.

1) Di seguito a un secondo tronco di quercia appare la figura del secondo Dioscufo, pure nudo, in veduta dorsale di tre quarti, il profilo della faccia a destra, modellato di scorcio. La figura stante in posizione di riposo, tiene la gamba sinistra accavallata sulla gamba destra, in una posizione assolutamente innaturale e sgraziata, in contrasto con la buona modellazione del tronco. Sotto l'ascella

(1) *Notizie degli Scavi*, 1901, p. 99.

(2) Una bardatura simile di cavallo si ritrova in un tardo e grande rilievo romano, proveniente forse da un arco trionfale e conservato nel Museo Nazionale Romano (Collezione Ludovisi): R. PARIBENI, op. cit., pag. 124 seg.

Vedasi inoltre la bardatura del cavallo montato da Traiano in uno dei rilievi sull'Arco di Costantino (REINACH, op. cit., v. c., pag. 253), e quella del cavallo montato da Marco Aurelio in uno dei rilievi trionfali del Museo dei Conservatori (STUART JONES, op. cit., tav. 12).

sinistra pende la vagina, minutamente cesellata, della spada. Al braccio sinistro, sollevato a metà e disegnato solo fino al gomito, si avvolge la cla-



Fig. 19.
Sesto particolare della fascia (secondo Dioscufo).

mide, mentre la mano destra è occupata ad avvolgere a un terzo tronco, del tipo dei precedenti, le redini del cavallo che l'accompagna (fig. 19).

Questo appare modellato in tutto sul tipo del precedente. È qui però accennata in più la zampa posteriore sinistra. Il muso, poi, si rigira sul collo — piuttosto esile — come per nitrire verso il cavaliere. Al di sotto della bardatura ferina, di cui meglio che nel caso precedente è dato di ammirare l'abile, sottile lavoro di bulinatura per simulare il pelo, vedesi delineata una parte della panciera di cuoio lavorato.

m) Del gruppo di tre divinità femminili che seguono a breve distanza, la prima è un tipo di giovinetta dalla persona elegante, presentata di fronte, con la faccia di profilo a sinistra. Ella è vestita di lunga tunica senza maniche, con cintura

alla vita e bordi ricamati verticali lungo la veste, dall'orlo inferiore della quale spuntano i piedi calzati. Dalla spalla sinistra scende e si avvolge alla persona il manto in elegante drappeggio. La figura, priva di qualsiasi particolare attributo esterno, protende, in un gesto lezioso, la mano destra insieme con la sinistra, entrambe semiaperte, verso la spalla della compagna, come per appoggiarvisi.

La veduta fotografica del personaggio, isolato da tutto il resto (fig. 20), ci permette di apprezzare più che mai la robustezza del modellato e l'eleganza plastica del panneggio, imitato anche questo da buoni archetipi, forse statuari. Il movimento delle braccia si dimostra sostanzialmente tanto ozioso quanto il gesto che il descritto Mercurio compie col braccio destro. Nessun contenuto



Fig. 20.
Settimo particolare della fascia (Proserpina).

profondo si nasconde in questi particolari plastici, ma soltanto lo spirito di imitazione di illustri modelli.



GRANDE FASCIA SBALZATA AD ALTORILIEVO CON TREDICI FIGURE DI DIVINITA'

(ridotta a circa due terzi del vero)



n) Figura di proporzioni alquanto maggiori della precedente: vestita, drappeggiata e calzata alla stessa maniera, con la faccia pure rivolta di profilo dalla medesima parte: di fronte, quindi, in veduta di scorcio (fig. 21). La mano destra lungo il fianco stringe fra l'indice e il medio il manico sottile di un flabello a foglia cuoriforme; il dorso

o) Ultima della serie viene ancora una divinità femminile, pure presentata di fronte, con la faccia di profilo a sinistra. La figura in piedi, una gamba accavallata sull'altra, si presenta con la parte inferiore del corpo avvolta tra le pieghe dell'ampio manto che le ricade dal capo sugli omeri. La mano destra insieme col braccio proteso e sol-



Fig. 21. — Ottavo (ed ultimo) particolare della fascia (Proserpina, Cèrere e Fortuna).

della mano sinistra si appoggia mollemente sull'anca. Lo schema figurativo sembra ricalcato su quello della figura descritta alla lettera e (Anfitrite).

Tra le due divinità intercede un evidente rapporto di parentela, denunziato dall'aria di familiarità con cui la più giovane delle due appoggia quasi le mani sulla spalla dell'altra. Da questo abbastanza eloquente particolare si può dedurre che volendo l'artista rappresentare in codeste due figure, due divinità di primo piano, nella prima descritta rappresentò Kora-Proserpina, nell'altra la madre Demetra-Cerere (1).

(1) Lo stretto accostamento e il carattere di intimità

levato di fianco, spiega e distende a vela il manto, lasciando completamente nudo il tronco (fig. 21 cit.). Pure nudo è il piede sinistro, unico visibile.

Col braccio proteso la figura sembra appoggiarsi ad un sostegno architettonico della forma di bassa colonna scanalata, munita di base attica — a doppio toro, gola e listelli — sormontata da capitello ionico a rozze volute, con ovuli tra le volute e sottostante collarino, e con basso abaco di coro-

e familiarità tra le due figure costituiscono il perno essenziale per l'identificazione di entrambe. Si confronti, su qualsiasi manuale, il gruppo di Demetra e Persefone del frontone orientale del Partenone.

namento. La poco felice esecuzione della colonna contrasta con la cura minuziosa di tanti particolari, a parte il trattamento anatomico del nudo, niente corretto.

La colonna, situata com'è a fianco della dea, parrebbe indicare che la dea era concepita dal-

sbalzo un festone tutto intrecciato di spighe di grano, di grandezza molto superiore al vero. Tracce abbondanti di doratura ricoprono tuttora la superficie principale della lamina, dovunque non appa- risca ossidazione. Brevi lesioni e incrinature spe- cialmente nella zona destra della fascia. Si contano

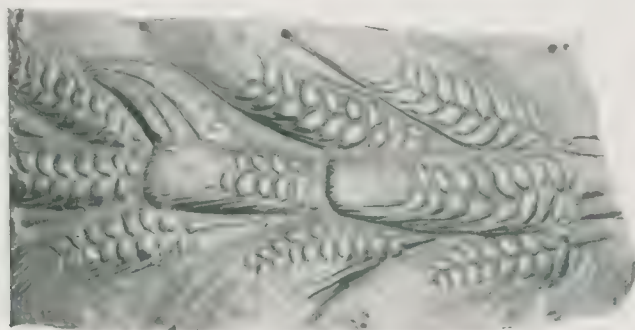


Fig. 22. — Estremità destra del festone di spighe.

l'artista come nell'interno di un santuario. La colonna comunque stabilisce una separazione netta tra le dodici precedenti divinità e questa tredicesima. Riguardo alla identificazione della divinità, notiamo come non si abbia a fare con un tipo plastico tradizionale, nè vi siano elementi

dodici fori, a distanze disuguali, lungo l'orlo supe- riore della fascia, e diciassette fori lungo l'orlo inferiore, per inserzione di altrettanti piccoli chiodi. Onde si deduce che la fascia serviva di rivesti- mento di una sottostante superficie lignea. La fascia, con una piccola lesione verticale circa la

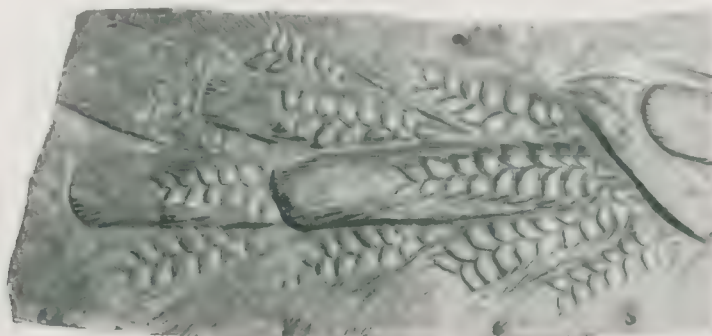


Fig. 23. — Estremità sinistra del medesimo.

per riconoscere qui Venere-Afrodite, con ragioni di peso superiore a quelle che militano a favore della stessa denominazione per la figura di centro (contrassegnata dalla lettera *h*).

Anticipando qui le conclusioni alle quali si perviene in sede interpretativa (su cui vedasi oltre, alla pag. 58), riteniamo di dover indicare in questa tredicesima divinità la personificazione della *Tyche-Fortuna*.

6. Fascia con festone di spighe (tav. XI).

Grande fascia di lamina argentea ricurva, a sezione di corona circolare, portante eseguito a

metà dello sviluppo, appare conservata al com- plesso, poichè ad una estremità (fig. 22) si notano i lunghi gambi con cui aveva inizio il festone, e all'estremità opposta (fig. 23) si vede il termine della fila centrale e principale di spighe.

Lunghezza dell'orlo superiore della fascia, metri 1,045; dell'orlo inferiore, m. 1,17; altezza della fascia, irregolare: da mm. 148 all'estremità sini- stra, fino a mm. 135 all'estremità opposta.

Le spighe colla loro doppia fila di chicchi in ri- lievo e le loro fitte barbe, risultano disposte su tre file, di cui la fila mediana in direzione orizzontale continua e le due file laterali oblique e simme-

triche rispetto alla fila centrale. Il festone interno, vera *corona spicea vittata* (1), risulta attraversato tre volte, a distanze pressochè uguali, da un nastro addetto a tenere unito il pesante fascio di spighe.

7. *Elemento laterale di pulvino* (tav. IX).

Più che di un pulvino si tratta di un elemento

terni poi, ad andamento irregolare, dei due campi vuoti sono caratterizzati da dentellature e sfrangiature (figg. 25-26), atte a documentare il lavoro compiuto mediante apposito scalpello per alleggerire le due estremità dell'oggetto. Il quale pure fu rinvenuto in condizioni assai poco buone, tanto da essere rimasto affatto irriconoscibile prima del restauro (1).



Fig. 24. — Rovescio di elemento laterale di pulvino (con applicazione del tondo n. 8).

laterale o fiancata di pulvino di letto, costituita da una lastra metallica d'argento opportunamente tagliata e ripiegata ad angolo retto lungo gli orli e lavorata a sbalzo (fig. 24), con il campo centrale di perfetta conservazione e con le due parti terminali — circolare la parte inferiore, più bassa, curveggiante e di una forma geometrica irregolare la parte superiore, più alta — internamente ritagliate e vuote, là dove si deve presumere che, lavorati a parte e opportunamente inseriti, emergessero elementi decorativi a forte rilievo.

Lungo la ripiegatura interna a squadra si contano undici forellini per inserzione di chiodi. Gli orli in-

Lunghezza massima dell'oggetto, m. 0,57; altezza massima m. 0,36; larghezza della ripiegatura interna, da mm. 23 a mm. 32.

L'orlo sagomato e incavato del corpo centrale del pulvino porta incisa finemente una specie di cimasa lesbica (2). Questa fa da cornice al quadro

(1) Poichè il ritaglio o alleggerimento delle due parti estreme dell'oggetto deve ritenersi antico, è possibile spiegarsi gli attuali vuoti con la probabile aggiunta di applicazioni, di argento o altra materia, in altorilievo, poi andate perdute. Le tracce nerastre alle due estremità dell'oggetto, nelle figure citate, sono in rapporto con dette applicazioni, inserite e fissate con mastice.

(2) Si tratta, con qualche leggera variante, dello stesso tipo di cimasa architettonica che si incontra nei pulvini bronzei del Museo dei Conservatori, Catal. cit., tav. 63. Per il motivo floreale che segue, cfr. ivi pulvino a tav. 66 (lavorato a cesello).

(1) Le *coronae spiceae vittatae* erano uno degli attributi caratteristici dei *Fratres Arvales* nelle cerimonie collegiali (C. I. L. VI 2065, 2068, 2081, 2086, 2095, 2099 [*coronis spiceis vittatis*]).

centrale, costituito da motivi vegetali stilizzati, a bassorilievo. Da un largo calice campaniforme di

trovano alternati a motivi ornamentali geometrici, come la palmetta.

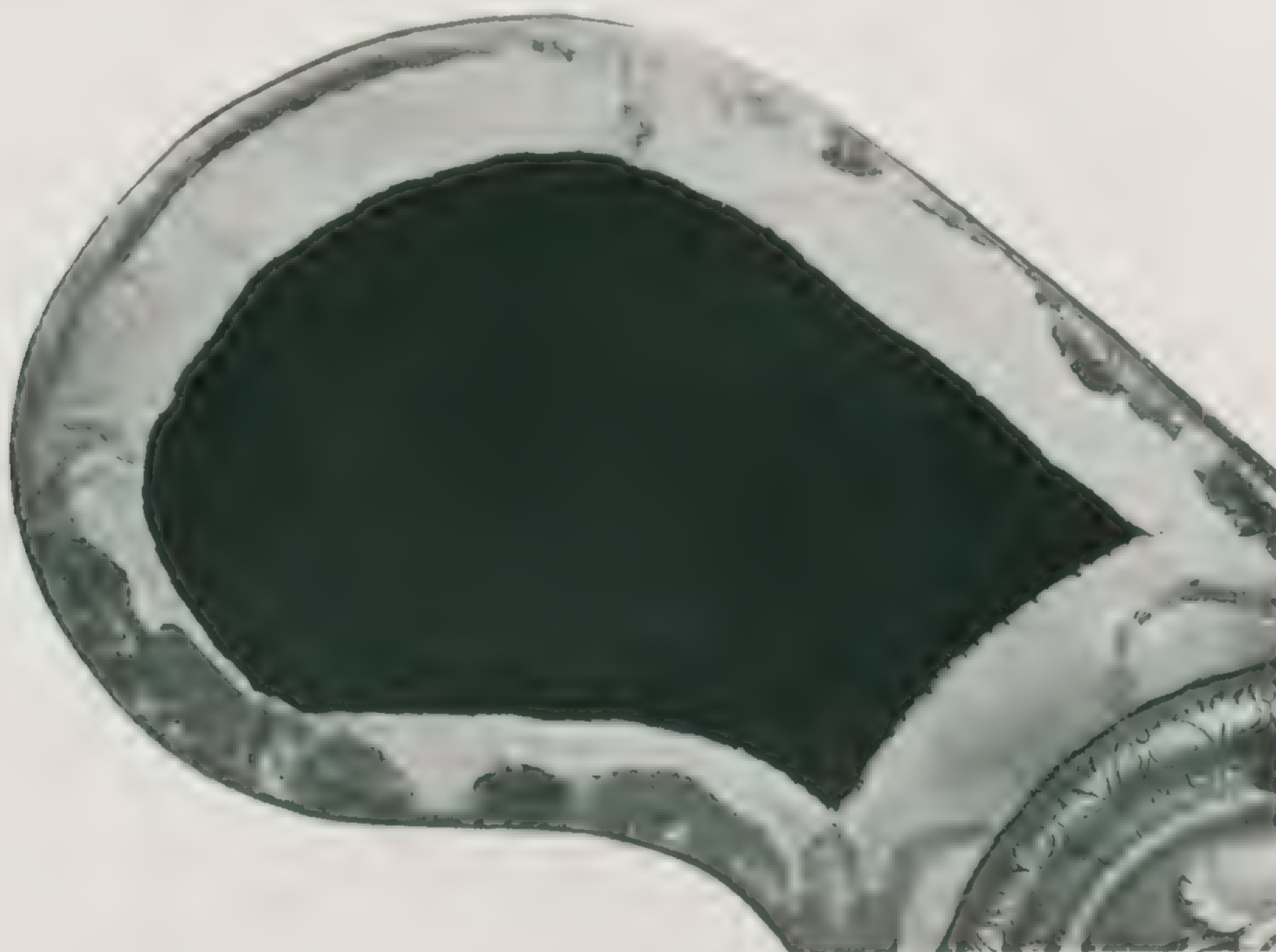


Fig. 25. — Parte superiore dell'elemento di pulvino, con orlo interno scalpellato.

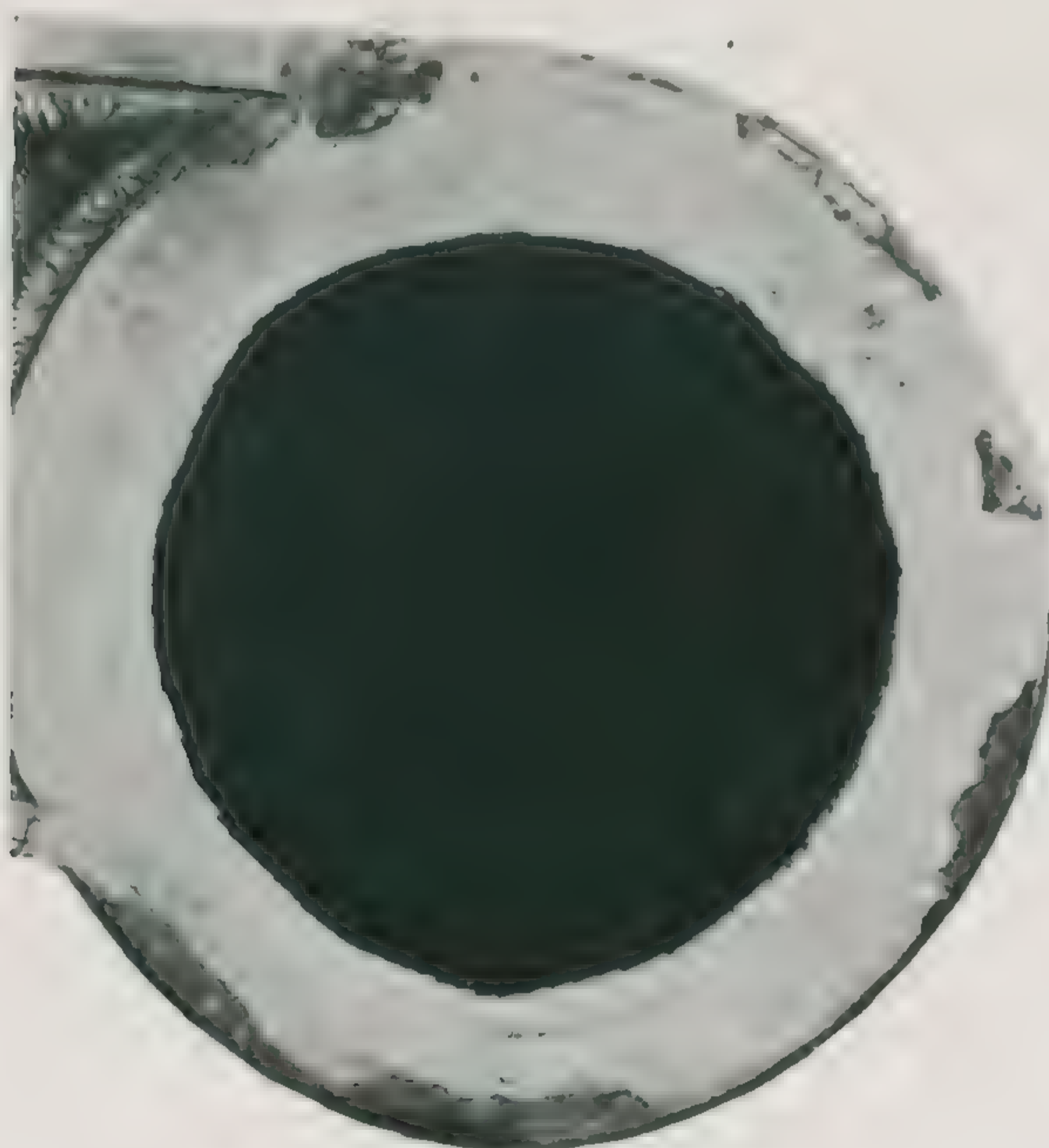


Fig. 26. — Parte inferiore del medesimo.

foglie di acanto si dipartono in senso opposto due lunghi e flessibili steli, i quali col loro andamento sinuoso e con le loro numerose ramificazioni, terminanti ciascuna in un calice di vario tipo o in un bottone floreale, servono a riempire il campo irregolare del quadro. Motivi floreali naturalistici si

Immediatamente al di sopra del calice al centro della composizione, sta semicoricata e presentata in veduta dorsale una gentile figura femminile, con un semplice drappeggio intorno alle gambe accavallate. La figura, dalla testa di profilo a sinistra, i capelli elegantemente ravviati sul capo,



FIANCATA DI PULVINO E PARTICOLARE DELLA MEDESIMA

tiene all'altezza delle labbra una coppa a cui si disseta. All'altezza della fronte apparisce poi la mano destra con l'indice teso. Su questa figura di Baccante piuttosto che di Ninfa generica, l'artista scultore è riuscito a creare un piccolo capolavoro. La molle curva disegnata dal corpo femminile si fonde egregiamente con l'andamento e la linea predominante ondulata della composizione vegetale, e del telaio stesso del quadro, formando tutto un complesso armonioso, lieve e delicato come un ricamo, geometrico e robusto come una decorazione frontonale (1).

La fine punteggiatura a bulino, di cui è cosparsa la superficie piana del campo, come nella grande fascia di fregio descritta, e in altri oggetti che seguono, serve a conferire maggior effetto di rilievo a tutta la decorazione sbalzata. La cornice incavata e tutti i particolari della decorazione floreale conservano evidentissima e smagliante la doratura originaria.

8. Disco figurato con *pròtome eroica* (tav. X).

Nel campo inferiore vuoto del frammento descritto al n. 7, si è voluto artificialmente inserire, dopo il restauro, un disco tondo di argento rinvenuto affatto separato, e mancante di qualsiasi relazione materiale, dimostrata o dimostrabile, con quello. L'inserzione ottenuta dal moderno restauratore con mezzi tecnici tali, per fortuna, da non ledere in alcun modo l'integrità dei pezzi antichi (fig. 24 cit.), dimostra con tutta l'evidenza possibile la non pertinenza reciproca. Per quanto accuratamente applicato, infatti, il disco finisce col nascondere in parte l'orlo sagomato del corpo centrale della fiancata di pulvino (tav. X, 2).

Come è dimostrato tuttora da una fotografia precedente al restauro (fig. 27), anche il piccolo disco, emblema o fàlera, si rinvenne in cattivo stato, con tutta la sezione sinistra del volto della figura schiacciata e deformata. Dopo il sapiente restauro il disco ha riacquistato, con la forma, le dimensioni originarie di cm. 13 di diametro.

(1) Come riscontro a questa figura merita di essere ricordata una delle supposte *Hòrai* della celebre Tazza Farnese al Museo Naz. di Napoli: presentata anche questa a torso completamente nudo, con ciotola emisferica nel cavo della mano sinistra (A. FURTWÄNGLER, *Antiken Gemmen*, tav. LV, testo esplicativo, p. 256).

In esso campeggia un busto virile giovanile, di fronte, sbalzato a bassorilievo, con la testa ad altorilievo, leggermente mossa verso la spalla sinistra. Sulla spalla destra è affibbiata una clàmide che lascia le braccia nude. La mano destra regge dritta la lancia; la sinistra si stringe aderente all'impugnatura della spada sul petto. Sulla folta



Fig. 27.
Disco figurato com'era prima del restauro.

chioma ricciuta riposa una corona con foglie di alloro, portanti rilevate le nervature. Foro tondo regolare di 3 mm. di diametro al sommo del capo.

Quanto al volto dell'eroe, una lieve pelurie lungo la guancia conferma il carattere più che giovanile del personaggio. Il naso ha di profilo uno scarso sviluppo. Le sopracciglia sensibilmente inarcate, con le due piccole rughe segnate sulla fronte spaziosa e con l'atteggiamento quasi sprezzante delle labbra, conferiscono alla figura un'aria di simpatica spavalderia. Tipo sostanzialmente ideale (si penserebbe a un Achille o a un Neottòlemo, più difficilmente a un Alessandro), con qualche tratto di marcato realismo.

Esecuzione accurata, e in alcuni particolari leziosa; tuttavia non esente da durezza e da imperfezioni nel trattamento anatomico, nonchè nel panneggio della clàmide. Il fondo del medaglione appare fittamente puntinato a sistema concentrico e porta tracce abbondanti di doratura. Dorate sono pure tuttora la clàmide, l'impugnatura della spada e la corona sul capo.

Stilisticamente la figura presenta alcune innegabili somiglianze col primo dei Dioscuri della fascia, data l'affinità della struttura anatomica, nonchè del movimento del capo, e del particolare

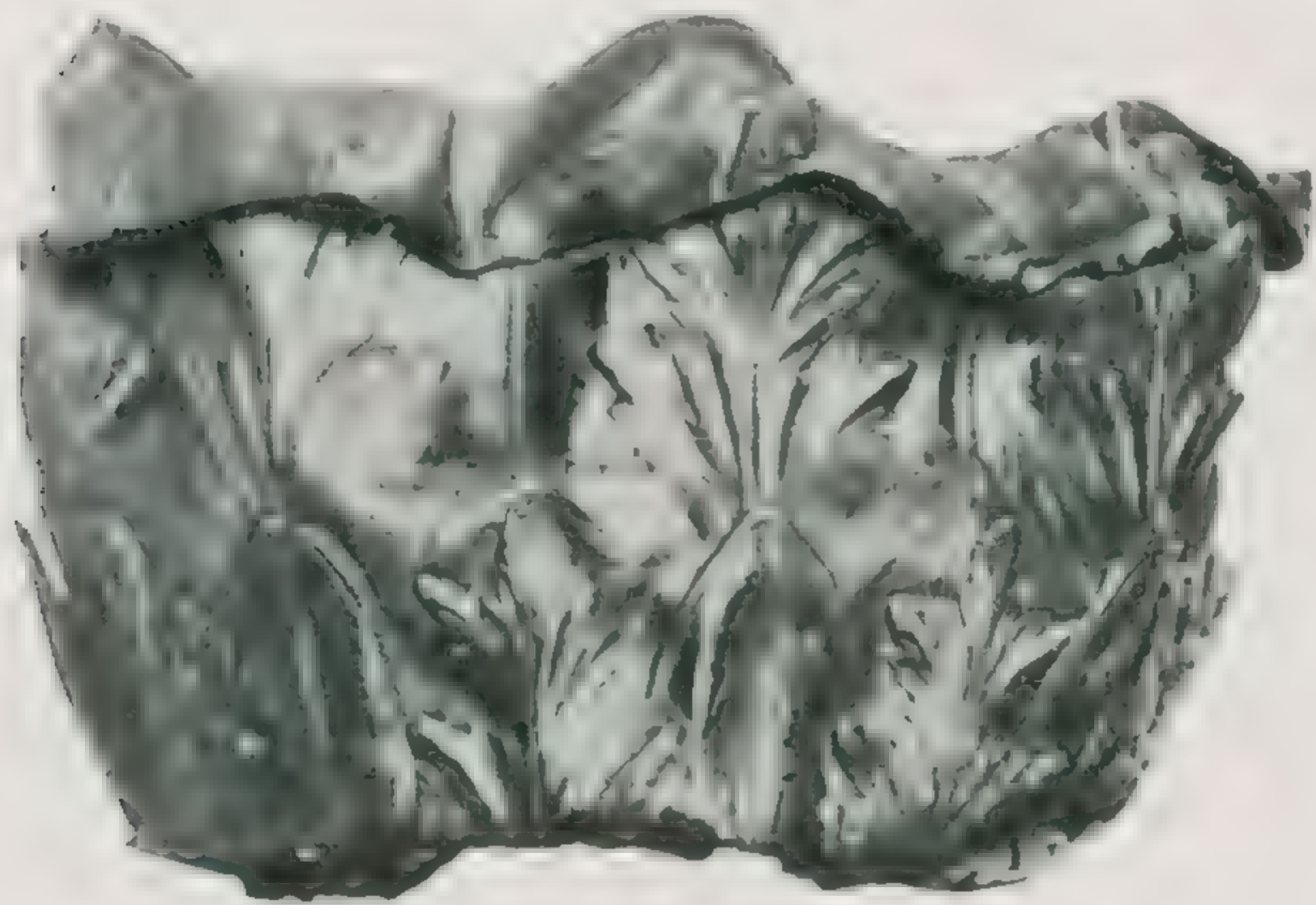


Fig. 28.
Craterisco a foglie d'acanto prima del restauro.

della mano che regge l'asta. Sul rovescio, lungo l'orlo del disco, tracce nerastre di probabile mastice.

Il disco presenta delle affinità formali con le notissime « fàlere » di Lauersforta (Germania), riconosciute come decorazioni militari di qualche ufficiale romano (1). Poichè degli argenti di Marengo fa parte un'iscrizione dedicatoria (n. 23) col nome di un alto ufficiale, della marina militare romana, sorriderebbe l'ipotesi che il disco facesse parte delle distinzioni militari onde certamente quell'alto personaggio era stato insignito.

9. *Craterisco decorato da foglie di acanto* (tav. XII, 1).

Il vaso della forma di craterisco o piccolo cratere, appariva, prima del restauro, in uno stato deplorabile di conservazione, di cui rimane la testimonianza in nitide fotografie (fig. 28). Il fondo del vaso è mancante (fig. 29). Dopo il perfetto restauro, ottenuto con relativa facilità riconoscendo la forma originaria e senza bisogno di rappezzature (piccola lesione all'altezza dell'orlo), il vaso misura un'altezza di mm. 165, con mm. 216 di diametro all'orlo e cm. 11 alla base.

Le pareti del vaso, eseguito in lamina argentea sottile, sbalzate ed esternamente lavorate a bulino, si sviluppano a campana rovescia (cratere a campana) tra una base a semplice toro e gola, e un orlo verticale liscio. Si svolge intorno ad esse una

duplice corona di foglie di acanto stilizzate, come intorno a un capitello di stile corinzio: una corona inferiore composta di foglie centinate piccole alternate a foglie lisce, larghe e lanceolate, della medesima altezza: una corona superiore ripiegata alla base dell'orlo, con foglie di acanto più larghe alla base e più alte, insieme con foglie grandi lanceolate del secondo tipo, alternate fra loro e rispetto alla fila sottostante.

L'esecuzione materiale del fogliame è molto accurata. Le costole delle foglie sono lavorate a cordoncino, come pure l'orlatura delle foglie lisce, a fitte striature longitudinali ondulate. La superficie liscia del vaso, tra foglia e foglia, risulta puntinata secondo la tecnica abituale. Tracce tuttora abbondanti di doratura nel fogliame come nei campi vuoti della superficie del vaso, e nell'incavo profondo della base.

Da parte del restauratore scultore Brozzi, opportunamente viene rilevato che all'oggetto doveva originariamente andare unita una fodera interna, o controcoppa, con bordo di coronamento a perfezionare la sagoma, oggi troppo semplice, dell'orlo del vaso. Correlativamente un elemento di base

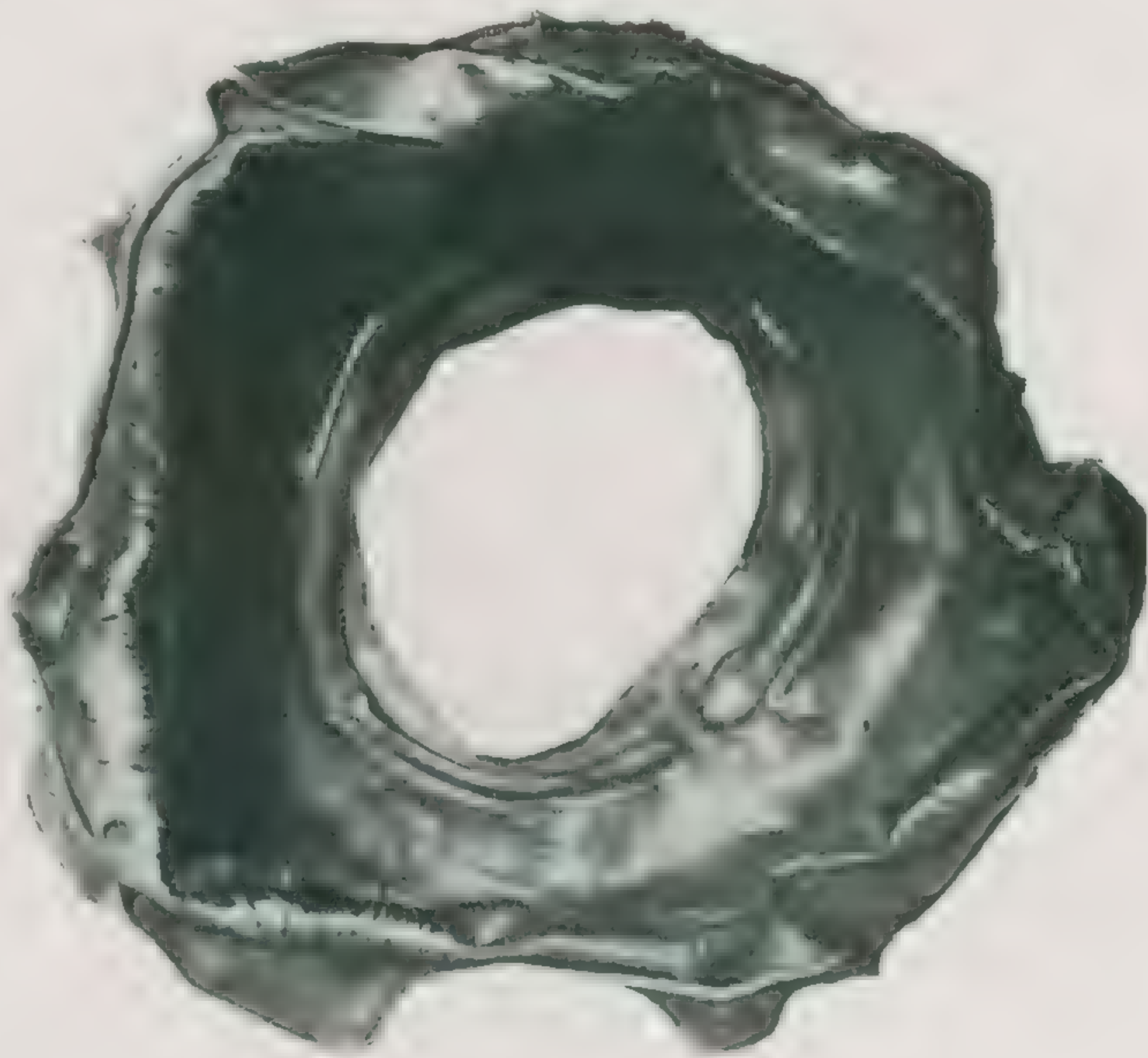


Fig. 29. — Il medesimo veduto dall'alto.

più ampio e più espanso, doveva aggiungersi a quello esistente (1).

(1) F. MATZ, *Die Lauersforter Phaleræ*, 92. Winckelmannsprogramm, Berlino-Lipsia, 1932.

(1) Il vasellame decorato a foglie di acanto in rilievo era piuttosto comune nel mondo ellenistico e romano. Ci limitiamo qui a ricordare una coppa d'argento da

10. *Parte centrale di coperchio di vaso* (tav. XII, 2).

Oggetto frammentario in lamina argentea, di una forma oblunga « a navicella », esternamente convesso, quasi conico, sormontato da un pomo sferoidale frammentato. Lamina di un certo spessore, lavorata rozzamente. Lunghezza massima mm. 225; altezza mm. 82.

Intorno al pomo centrale, di presa, si irradiano le costolature di un gruppo di foglie di acanto, le quali terminano con sfrangiature. Le costolature appaiono dentellate sopra una faccia del pezzo frammentario, lisce sull'altra faccia. Il frammento non può essere che quello di un coperchio di vaso. Poichè la sua lunghezza massima concorda assai bene col diametro del vaso sopra descritto, non parrebbe impossibile che esso gli appartenesse. Nella quale ipotesi, alla forma un po' schiacciata del frammento (non restaurato) dovrebbe sostituirsi una forma convessa regolare. Il frammento superstite avrebbe costituito l'ossatura del coperchio intero, convesso.

11. *Frammento di piccolo vaso di lamina a foglie di quercia* (tav. XIV).

Lamina sottile d'argento, con abbondanti avanzi di doratura e con decorazione a sbalzo costituita da una corona di quercia composta di foglie naturalisticamente disposte ad andamento orizzontale, e di ghiande alternate. Lavoro non finissimo di esecuzione, ma di notevole effetto pittorico. L'orlo inferiore del vaso — molto probabilmente una coppa — è ripiegato in fuori.

Altezza cm. 8; sviluppo orizzontale del frammento, cm. 18; diametro incerto.

Tra i frammenti più minuti, o briciole, della scoperta, si è recuperato un piccolo frammento dell'orlo della coppa, riprodotto accanto al frammento maggiore (tav. cit.). Altezza massima del secondo frammento, mm. 23; sviluppo cm. 15.

Pompei (G. PESCE, *Il Museo Naz. di Napoli*, n. 19 degli Itinerari dei Musei, pag. 61) e le imitazioni in ceramica pseudo-aretina (F. OSWALD - T. DAVIES PRICE, *An Introduction to the study of « Terra Sigillata »* (Londra, 1920), tav. XXIII; e *Notizie d. Scavi* 1927, p. 374 segg. (frammenti fittili provenienti da Tivoli, illustrati da R. Paribeni). Merita di essere segnalato uno dei frammenti quivi pubblicati (fig. 3 a pag. 375) per la decorazione a foglie di acanto e foglie lanceolate lisce, identiche a quelle sbalzate intorno al corpo del craterisco.

5 — BENDINELLI, *Il tesoro di argenteria di Marengo*.

12. *Primo frammento di lamina con fregio d'armi* (tav. XV, 1).

Frammento sbocconcellato di lamina sottile, a sviluppo arcuato, della lunghezza massima di cm. 27, e dell'altezza di mm. 77. In alto, all'estremità destra, due forellini per inserzione di chiodi.

Da sinistra a destra è qui rappresentata in rilievo tutta una serie di oggetti di equipaggiamento militare vario. A partire dall'estremità sinistra troviamo: un aplustre rovesciato, una punta di lancia e un'impugnatura di spada con pomo punteggiato. Segue uno scudo rettangolare, con decorazioni di volute e folgori incise. Altra punta di lancia. Orlo di scudo decorato a bulloni e a corriedietro, ed altro scudo più piccolo con umbone centrale raggiato. Corazza a fitte maglie, munita di corte maniche, cintura bullonata, *ptéryges* e sottostante tunica militare. Altro scudo rotondo con umbone centrale e quattro raggi in croce, bullonati. Spada con ricca impugnatura munita di bälteo, chiusa nella sua vagina. Scudo quadrangolare oblungho, con umbone centrale e costolatura verticale, sovrapposto ad uno scudo ovale, a umbone pure ovale. Infine: elmo a calotta bullonata senza cimiero, con paraguance calati, e un'altra serie di quattro scudi sovrapposti, vari di forma e grandezza, raggiati e lavorati negli orli, tutti muniti di umbone rotondo, con le sole punte visibili di sottostanti lance o giavellotti. Presso l'elmo uno strano oggetto composto di tre elementi a squadra uno dentro l'altro, con un'estremità terminante in punta, così da formare insieme una specie di rostro.

Il campo libero del fregio è fittamente (ma non finemente) punteggiato, per meglio distaccarne gli oggetti in rilievo. Il frammento appare tutto quanto dorato. Sul rovescio, in basso, tracce di una striscia nerastra, forse relativa a mastice.

13. *Frammento di lamina simile al precedente* (fig. 30).

Di un altro frammento di lamina argentea in tutto simile al precedente, della medesima lunghezza, ma più completo e forse in istato migliore di conservazione, non ci rimane testimonianza altrove che nella fotografia d'insieme del ritrovamento; dalla quale fotografia, a tav. I, è stato ricavato l'ingrandimento del particolare, alla fig. 30. Il pezzo originale sembra completamente perduto, non essendo mai entrato nelle collezioni governa-

tive e venendo anzi segnalato qui per la prima volta. Il pezzo perduto ha però tali caratteristiche da poter essere, all'occasione, facilmente e sicuramente riconosciuto. Anche questo secondo pezzo portava nelle molte irregolari ripiegature le tracce di un avventuroso passato. Da sinistra a destra della fig. citata troviamo rappresentati nella lamina a sbalzo i seguenti oggetti: *a*) scudo di forma esagonale, con umbone, spina centrale e volute; *b*) scudo, come sembra, di forma ellittica con fascia decorativa a piccoli tondi; *c*) arnese da guerra fatto a doppia squadra e a doppia punta (si-

fuori degli oggetti di identificazione incerta e di uso indeterminato, troviamo tuttavia qualche cosa che esclude ogni riferimento al mondo romano (1). Tali sono le *peltae* amazonie, e quindi barbariche secondo l'interpretazione classica. Ma qualsiasi affastellamento di armi su monumenti romani ha carattere di trofeo e di bottino da guerra. Cosicché a prescindere da quelle che possono essere le apparenze formali, così l'artista esecutore come il committente riconosceva in questi complessi decorativi un *mundus militaris* di nazione barbara e sottomessa; e quindi delle armi nemiche. Il medesimo

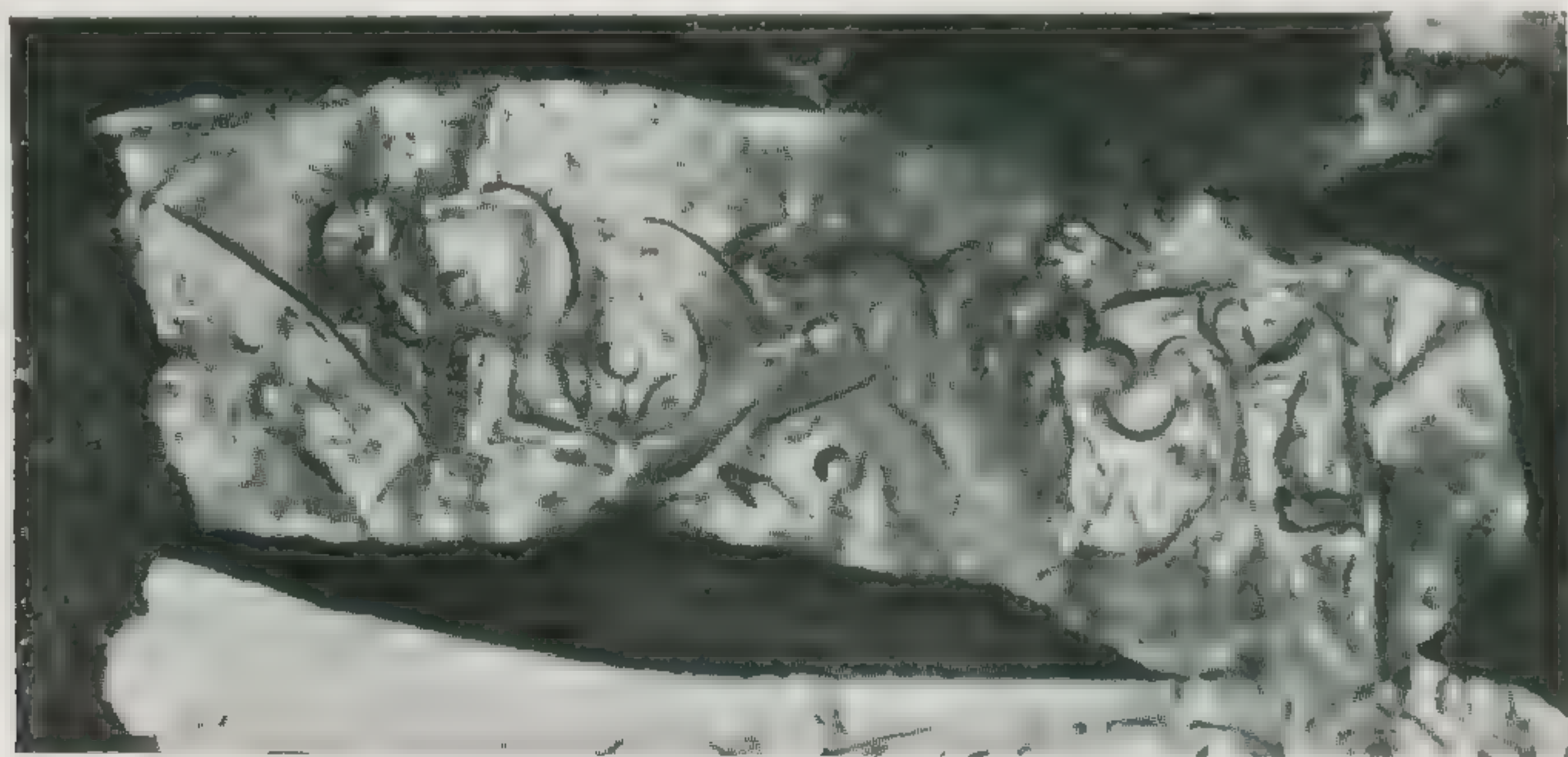


Fig. 30.
Frammento di lamina sbalzata con fregio d'armi (perduto).

mile all'ultimo descritto nella fascia precedente); *d*) grande scudo rotondo, con umbone centrale, raggera a quattro braccia e meandro a onde intorno all'orlo, di sotto al quale spuntano le estremità di due lance o giavelotti; *e*) scudo esagonale c. s., e scudo ellittico con umbone; *f*) grande pelta semilunata, terminata da volute e decorata di palmette con fiori; *g*) impugnatura di spada sotto l'orlo inferiore della pelta; *h*) scudo di forma rettangolare (o esagonale) con folgori incise. La composizione a sbalzo non finisce qui, ma continua ancora per poco.

Sulla destinazione pratica di codeste due lamine, o frammenti di lamine, è difficile pronunciarsi. Non è però esclusa la possibilità che ciascuna di esse, con il taglio a sezione di corona circolare, servisse in origine come rivestimento di coppa ad orlo svasato; nella quale ipotesi le estremità di ciascuna fascia dovevano essere evidentemente riunite.

La massima parte degli oggetti di armamento militare rappresentati nelle due fasce, hanno carattere generico e non sembrano differenziarsi dalle armi in uso nell'esercito romano. Anche all'in-

simbolismo fa sì che il ritratto capitolino di Commodo (fig. 56) sia sorretto da una ricca pelta tra due Amazzoni inginocchiate in segno di prigioniere.

14. *Pròtome di aquila reale* (tav. XIV, 1).

Sbalzata in lamina sottile risulta anche la testa, o pròtome, a bassorilievo, di aquila reale, di ottima modellazione, con l'adunco becco a rostro e il tondo occhio dall'espressione feroce. Il pezzo sfrangiato nella parte superiore, presenta una superficie piana lievemente puntinata, limitata all'intorno dalla pelurie iniziale del collo. Al sommo della testa dell'animale si osservano dei solchi geometrici profondi indicanti il piumaggio: semplici semicerchi,

(1) Si confrontino gli studi recenti di P. COUÏSSIN, *Les armes romaines signées sur les monuments* (Parigi, 1926) e, dello stesso autore, *Les armes gauloises signées etc.*, «Revue Archéol.», 1927, I, p. 138 segg. e 301 segg.; II, p. 43 segg., 2ª parte, Riv. cit., 1929, I, p. 235 segg. V. inoltre MIHAIL MACREA, *Contributi allo studio del trofeo nell'arte romana*, in «Anuarul Institutului de Studii Clasice», vol. II (Cluj, 1936), p. 137 segg., con bibliografia; e J. W. CROUS, *Florentiner Waffenpfeiler und Armilustrum* in «Römische Mitteilungen», 1933.



MEDAGLIONE CON FIGURA EROICA

(veduta di fronte e di profilo)

con angolo acuto inscritto: \wedge . Che si tratti appunto di piume è dimostrato dalla lorica del busto imperiale, dove grazie all'ampiezza di superficie il semicerchio si trasforma in semiellissi. Possiamo interpretare questa come la firma dell'artista, nel senso che il busto imperiale e la protome d'aquila siano usciti dalla medesima mano? L'abilità artistica consumata, con cui risultano eseguiti i due pezzi, giustifica una simile ipotesi.

Tracce di antica doratura si riconoscono negli incavi e ai margini degli occhi, con leggere lacune e lesioni modernamente riparate con gocce di stagno sul verso. Sul rovescio, lungo tutto l'orlo superiore integro del pezzo, corre una striscia nerastra e scabra al tatto, alta oltre mezzo centimetro, spiegabile soltanto come testimonianza di un mastice che faceva aderire il pezzo ad un fondo mediante una presa sporgente.

La figura araldica o comunque simbolica dell'aquila appare ripetutamente nella scultura romana. La protome in questione ci ricorda però in particolare le due protomi d'aquila che formano le estremità della pelta scolpita a sostegno del busto capitolino di Commodo (fig. cit.).

Lunghezza massima mm. 207; altezza cm. 9.

15. Gruppo dei Gemelli (tav. XII).

Gruppo araldico di due giovani, modellato a bassorilievo e ritagliato in lamina sottilissima d'argento: con lacune e lesionature numerose riparate da gocce di stagno nel verso. Altezza mm. 173; larghezza di base cm. 10.

I due personaggi, dalla faccia rotonda, efebica, si presentano di fronte, per quanto leggermente rivolti uno verso l'altro, avvinti uno all'altro con le braccia dietro le spalle, entrambi equilibrati sulla gamba destra. Dalla mano di uno di essi pende lungo il fianco una cetra (riconoscibile dal fascio delle corde e da uno dei montanti). Dalla parte opposta il compagno tiene pendula una clava erculea, la cui estremità tocca il suolo. L'anatomia delle figure, piuttosto atletiche e quadrate, è sommaria e in qualche particolare trascurata.

Grazie agli accennati attributi si credette di riconoscere qui Eracle e Apollo, oppure Eracle e Orfeo, i due primi iniziati ai misteri di Eleusi. Non deve però escludere che pur senza l'intervento di altri più speciali attributi, l'artista avesse inteso di rappresentare la vera e propria coppia

gemellare di Anfione e Zeto, o meglio degli stessi Dioscuri Castore e Polluce, il primo iniziato nell'arte musicale, il secondo negli esercizi atletici del pugilato e della lotta. Il gruppo non poteva stare a sè. Esso dovette far parte di un ciclo di simboli zodiacali, tutti della medesima materia e tecnica, tutti applicati ad un medesimo fondo (1).

16. Protome di ariete (tav. XVII, 2).

Figura di ariete — ritagliata in lamina argentea sottilissima — rappresentata di profilo a destra con tutta la metà anteriore del corpo: frammento ricomposto e tuttavia lesionato e incompleto. Altezza mm. 106; larghezza massima 102.

L'ariete ha le zampe anteriori rampanti, il vello sommariamente indicato da brevi solchi, e intorno al corpo una fascia cordonata che segna il limite della figura. Applicazione di fascia zodiacale, del genere dei frammenti 17 e 18.

17. Applicazione c. s. in figura di pesce (intera), (tav. XVII, 3).

Figura pisciforme, ritagliata in lamina sottile c. s., conservata per intero, con la grossa testa e il breve corpo a scaglie, munito di pinne e di coda.

Lunghezza massima mm. 157; altezza mm. 47.

All'opposto di tutti gli altri oggetti sinora esaminati, questo si conserva tuttora annerito da uno strato omogeneo di ossido.

18. Applicazione di figura simile (frammentaria), probabile Capricorno (tav. XVII, 4).

Parte posteriore, frammentaria, di figura pisciforme, pure ossidata. Lunghezza massima mm. 85.

Devesi notare che le due figure pisciformi non rappresentano una coppia omogenea, come bisognerebbe che fosse nell'ipotesi che le figure medesime avessero costituito insieme uno dei simboli

(1) Dagli ultimi scavi effettuati alle pendici del colle Capitolino è tornato alla luce tra l'altro un frammento di figura statuaria, supposto Helios, con una specie di balteo in cui vedesi tuttora ben conservata la coppia dei Gemelli zodiacali (« Bullett. Commiss. Archeol. Municipale di Roma », 1935, p. 106), privi di attributi, ma tuttavia simili al gruppo descritto. A una ricerca particolareggiata i raffronti del genere non dovrebbero scarseggiare, dato che già nel 1862 il catalogo degli Zodiaci istituito dal Gädechens contava 93 numeri (Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire*, vol. IX, pag. 1051).

zodiacali, cioè la costellazione dei Pesci. La seconda figura, per quanto frammentaria, si presenta molto diversa, rispetto alla prima.

In questi termini, tenendo ben presente, sin d'ora, la necessità di una ricostruzione ideale di uno Zodiaco, come quella che sola giustifica la presenza di certi frammenti, non si può a meno di ritenere che la parte inferiore superstite di figura pisciforme, n. 18, abbia appartenuto non già all'emblema dei « Pesci », sibbene a quello del « Capricorno ». Di conseguenza è da deplorare la perdita completa di un altro esemplare di applicazione argentea, in tutto simile al n. 17, e compagno di questo.

19. *Fascia con decorazione geometrica* (tav. XVI, 3).

Sezione di fascia argentea di un certo spessore, sfrangiata alle due estremità, ricomposta da due pezzi: con doppio fregio — eseguito a bulino — composto di onde o « corridietro » spiraliformi. Serie di fori in numero di sette, per inserzione di chiodi, lungo uno degli orli. Il solo campo occupato dalla decorazione geometrica incisa risulta dorato, in modo che si ha qui l'esempio di un sistema di doratura a zone alternate.

La fascia, originariamente piana, ha ricevuto in sede di restauro un andamento ricurvo. Che tale andamento sia stato imposto a forza, sembra dimostrato dalla sua stessa attuale irregolarità, con la presenza di angolosità sensibili. Tracce abbondantissime di materia nerastra (mastiche) al bordo superiore della fascia.

Lunghezza massima della fascia, mm. 370; altezza mm. 49.

20. *Frammento di lamina a motivi floreali* (tavola XV, 2).

Un alto frammento di lamina argentea, presenta sbalzata un'ampia foglia di acanto a costola dentellata e due foglie di loto a superficie, orli e costola lisci. Un elegante bocciuolo è naturalisticamente modellato al sommo di un esilissimo stelo che si diparte di dietro e di fianco alla foglia di acanto. Ai piedi del fogliame residuo di fascia orizzontale cordonata. Bocciuolo fortemente dorato e larga fascia orizzontale pure dorata su fondo liscio, al di sopra del campo punteggiato. Altezza cm. 28; larghezza massima mm. 165.

Il frammento, rinvenuto anch'esso in cattivo stato, fu spianato a cura del restauratore. Non è possibile stabilire se si tratti — come parrebbe a tutta prima — di una parete di vaso, originariamente curva, o di una sezione di rivestimento di parete piana.

21. *Tronco arboreo* (tav. XVII, 7).

Minuscolo tronco d'albero nodoso, con principio di ramificazioni, ritagliato in lamina argentea piuttosto spessa, con tracce abbondanti di doratura: spezzato alla sommità.

Altezza mm. 120; larghezza massima di base mm. 35.

La base del tronco è ripiegata, sembra intenzionalmente, ad angolo retto come la fascia grande figurata. Due fori lungo il tronco dell'albero e due altri alla ripiegatura della base, per inserzione di chiodi destinati a fissare l'oggetto ad una parete lignea.

Il trattamento naturalistico di questo tronco arboreo, a fibre ondulate verticali, è in tutto simile a quello dei tronchi arborei presso i Dioscuri.

22. *Foglie di quercia* (tav. XVII, 5-6).

a) Foglia di *quercus robur*, palmata, frammentata specialmente alla sommità, munita di costola centrale e costole minori, di insuperabile finezza ed esattezza naturalistica. Tracce abbondanti di doratura.

Altezza cm. 10; larghezza mm. 65.

b) Foglia in tutto simile alla precedente, meno ben conservata, pure con ricche tracce di doratura.

Altezza mm. 85; larghezza mm. 67.

Come si è già ricordato sopra, le foglie di quercia in argento dorato recuperate dallo scavo, erano in numero non inferiore a tre, e tutte piuttosto ben conservate, di cui due ben riconoscibili alla fig. 31. Qualunque ipotesi sulla destina-

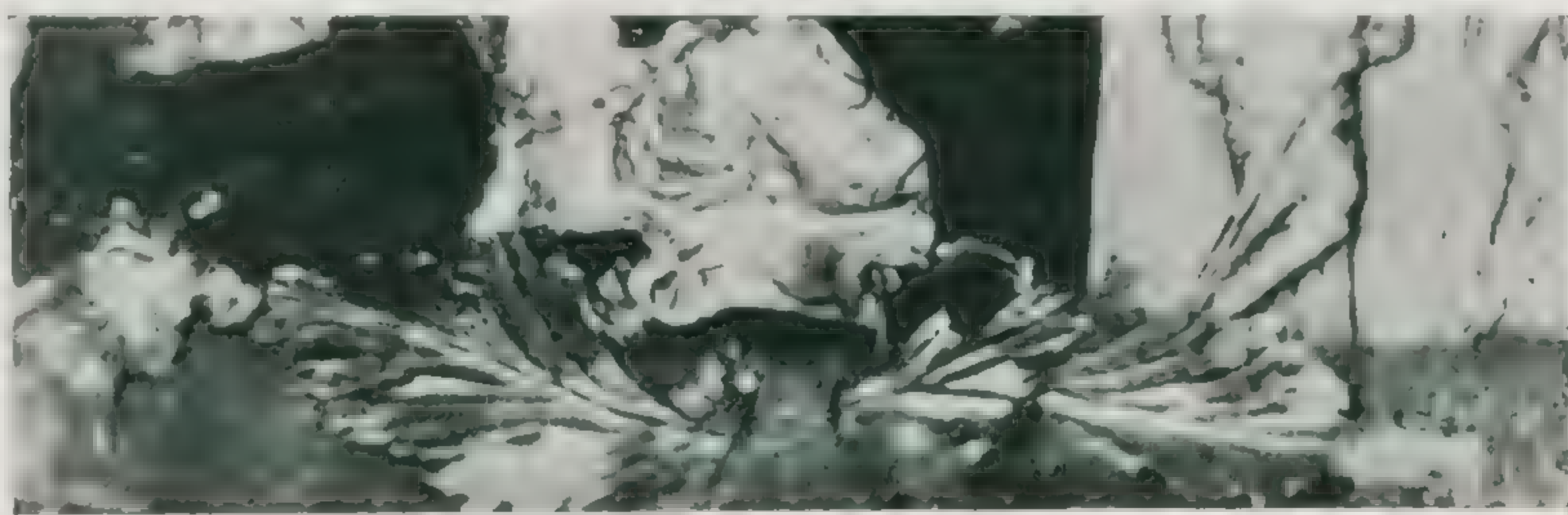


Fig. 31. — Foglie argentee di quercia (particolare ingrandito della tav. 1).

zione decorativa originaria di codeste foglie metalliche, allo stato attuale delle conoscenze, potrebbe sembrare audace (1).

23. «*Tabula ansata*» iscritta (fig. 32).

Targa rettangolare con anse laterali, o *tabula ansata*, di lamina argentea, in istato generalmente buono di conservazione: con qualche piccola lacuna senza pregiudizio per l'iscrizione che vi si trova

Due fori, uno presso l'orlo superiore della lastra, l'altro presso l'orlo inferiore, sulla medesima verticale, servivano un giorno a far aderire la lastra su di una parete forse di legno. Sul rovescio della targa si riconosce tuttora la rigatura sottilissima e precisa, tracciata preventivamente dall'òrafo con una punta metallica.

L'iscrizione si legge e si integra nelle abbreviazioni correntemente, come segue:

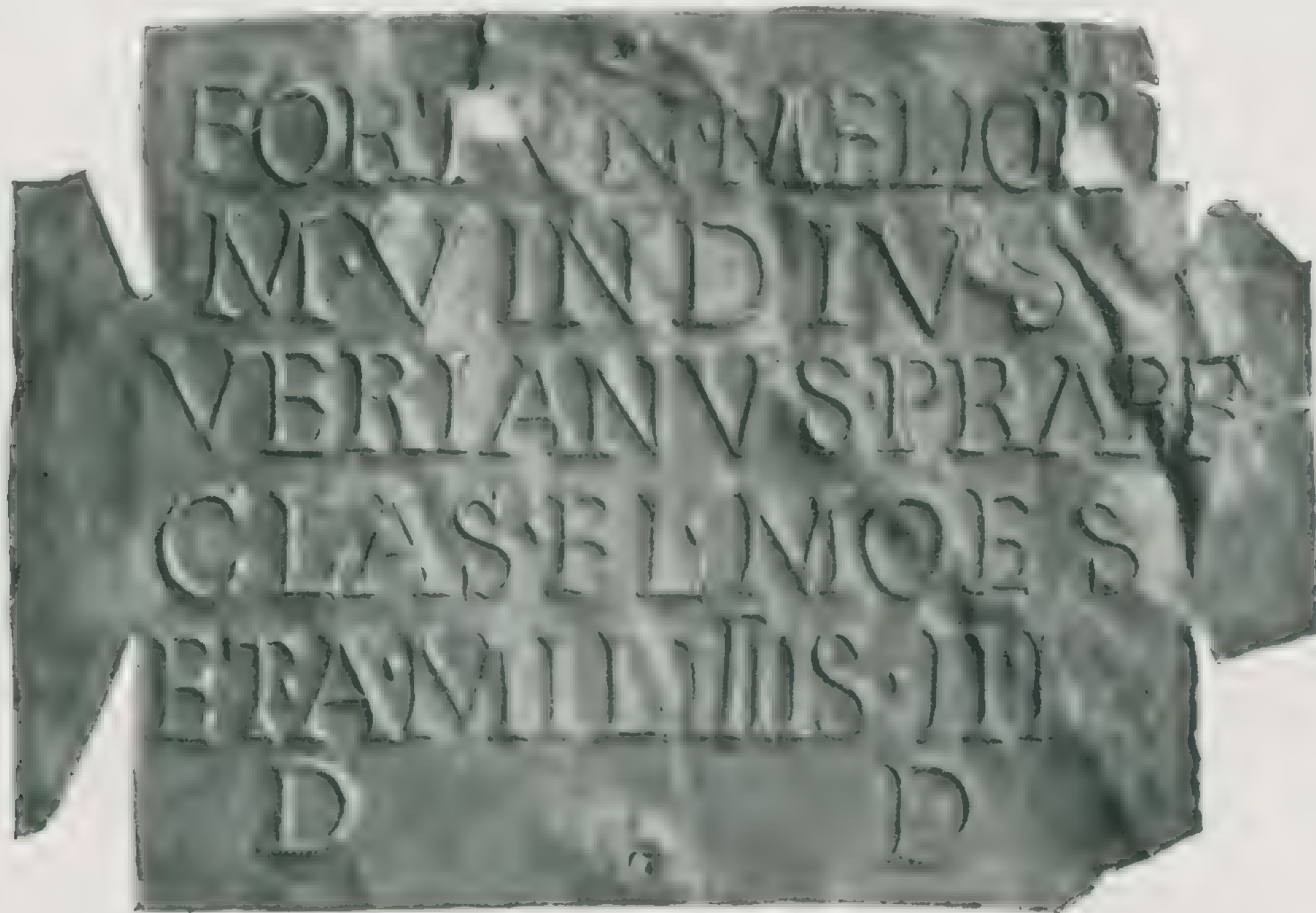


Fig. 32. — Targa con iscrizione dedicatoria alla *Fortuna Melior*.

incisa profondamente dal rovescio, per mezzo di punzoni o stampi, e che è la seguente:

FORTVN • MELIORI
M • VINDIVS
VERIANVS • PRAEF
CLAS • FL • MOES
ET • A • MILITIS • III
D . D

Altezza della targa, mm. 85; larghezza massima (con le anse) mm. 123. Altezza delle lettere da mm. 9 (prima riga) a mm. 10 (seconda riga).

(1) Non parrebbe tuttavia inverosimile che codeste foglie avessero fatto parte di una vera e propria corona di quercia, probabile onorificenza militare (*corona civica*, dello stesso grado della corona trionfale), in relazione con quanto precede e con quanto segue nell'inventario degli oggetti rinvenuti.

*Fortunae Meliori | Marcus Vindius | Verianus
Praefectus | Classis Flaviae Moesiae | et a militis
tribus | dono dedit.*

Si tratta, cioè, della dedica fatta alla dea *Fortuna*, qui chiamata non con il titolo corrente di *Fortuna Bona* (*Ἀγαθὴ Τύχη*), ma con quello, finora assolutamente nuovo, di *Fortuna Melior* («più che buona»), da parte di un comandante della flotta navale romana del Mar Nero, detta *Classis Flavia*. Quanto al personaggio, Marco Vindio Veriano, questi trovasi ricordato pure come comandante di flotta, *praefectus classis*, sopra un'iscrizione trovata nel 1915 a *Histros* nella Dobrugia (Rumenia) (1).

(1) B. PÂRVAN, *Histria*, in «*Annales de l'Académie Roumaine*», ser. 2^a, vol. XXXVIII (1916), n. 15, p. 604 (Cfr. «*Revue Archéologique*», 1919, *Année épigraphique*, 1919, 14).

La formula *a militiis tribus* indica che il personaggio aveva percorso tutta la carriera occorrente per passare dall'*ordo equestris* all'*ordo senatorius*: cioè la *militia prima* (equivalente al grado di *praefectus cohortis*), la *militia secunda* (equivalente al grado di *tribunus cohortis, vel legionis*), la *militia tertia*, equivalente al grado di *praefectus alae, vel classis*.

Il nome di Vindio Veriano ricordato nell'iscrizione di Histros con la semplice qualifica di *praefectus classis*, permette di ritenere tale iscrizione cronologicamente anteriore all'altra con l'accento alle *tres militiae*.

2. MATERIALE FINORA NON ESPOSTO

(conservato nei magazzini
del R. Museo di Antichità di Torino).

Oltre che degli oggetti, più o meno frammentari, sin qui descritti, esposti al pubblico e in parte già sommariamente noti attraverso pubblicazioni giornalistiche, il « Tesoro di Marengo » si compone di una serie di altri frammenti sinora del tutto inediti e non conosciuti direttamente che da pochi studiosi. Questo materiale, conservato nei magazzini del Museo a causa dello stato eccessivamente frammentario dei pezzi — e a causa di talune difficoltà di interpretazione e di ricostruzione — costituisce un'appendice indispensabile per la conoscenza completa della scoperta nel suo complesso e nei suoi numerosi e interessanti particolari.

Tutto questo materiale verrà qui esaminato e illustrato per quanto possibile esaurientemente in ragione del suo stato di conservazione. È però opportuno avvertire che su di esso l'opera del restauratore o non è intervenuta in nessun modo, o è intervenuta soltanto in minima parte, e non sempre a proposito, a causa appunto degli scarsi appigli che il materiale offriva ad un restauro soddisfacente. Nella descrizione del materiale di magazzino sarà seguita una numerazione unica con quella del materiale sopra descritto.

24. Estremità di becco di grosso rapace (falco) (fig. 33), semiaperto, a superficie naturalisticamente punteggiata, con la estremità del rostro superiore smussata e più bassa della linea del rostro inferiore. Lamina piuttosto spessa.

Altezza cm. 8; larghezza del frammento cm. 8.

25. Pesante verghetta d'argento fusa, frammentaria (fig. 34), tornita in modo da risultare composta di astragali, o globi od ovuli, alternati a coppie di cerchietti; leggermente ricurva e spezzata ai due estremi, con un foro passante presso uno degli estremi. Probabile elemento di sostegno di motivo statuario.

Altezza cm. 11; diametro massimo mm. 5.

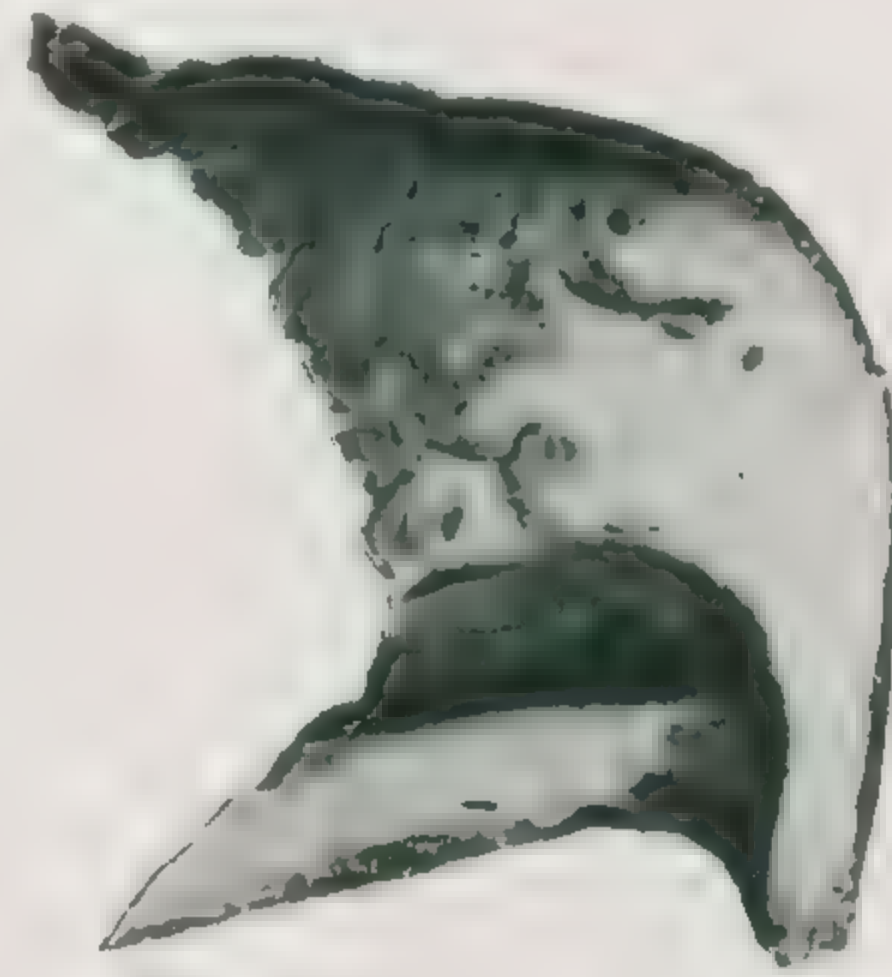


Fig. 33.
Estremità di becco di grosso rapace (falco).

26. Coppa pressochè emisferica, in lamina sottile di argento (figg. 35-36), completamente liscia, con orlo rientrante, lesionata e alquanto sbocconcellata e lacunosa. Restaurata.

Altezza mm. 55; diametro mm. 130.

L'oggetto ha tutta l'apparenza di una fodera interna di coppa metallica lavorata a sbalzo; come è proprio dei vasi di questa tecnica nel mondo antico. L'oggetto perciò potrebbe andare insieme con la coppa frammentaria descritta al n. 11, o con altra simile. L'andamento rientrante dell'orlo non esclude la possibilità che si tratti di un vaso patorio.

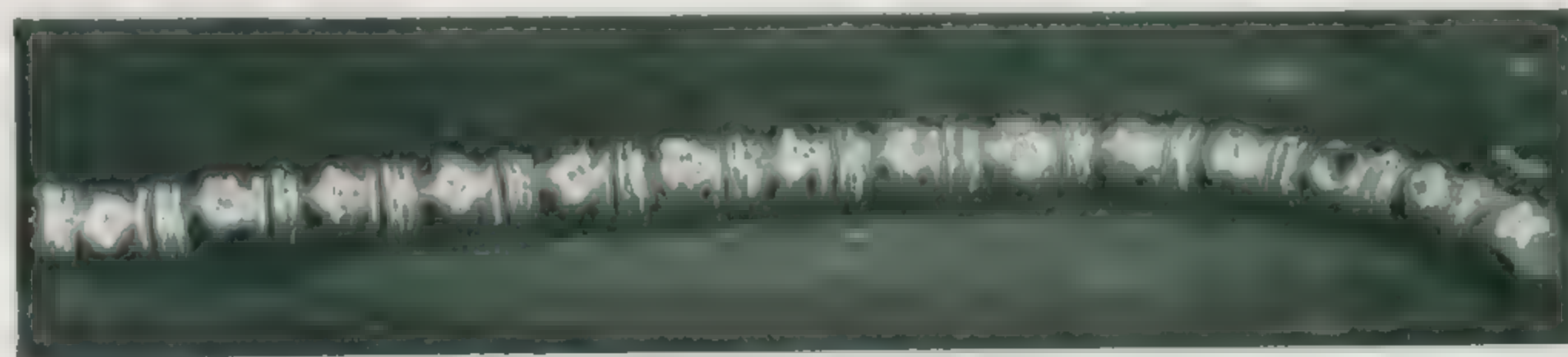


Fig. 34. — Verghetta argentea tornita.

27. Grossa borchia in spessa lamina d'argento, pseudo-cilindrica (figg. 37-38), a superficie superiore convessa, con breve orlo circolare inclinato, liscio e rientrante. Lesionata nel giro.

Altezza mm. 52; diametro massimo mm. 212 (minimo mm. 178). Le dimensioni in altezza



1. FASCIA CON CORONA DI SPIGHE ESEGUITA A SBALZO

2. PARTICOLARE DELLA FASCIA

come in larghezza, ci permettono di ritenere che la borchia fosse collocata esattamente al di sotto dell'elemento di pulvino descritto al n. 7, e sopra il telaio del mobile di cui il pulvino faceva parte. E ciò perchè soltanto in grazia dello spessore della borchia, il lato diritto inferiore del pulvino poteva assumere quella posizione orizzontale che è richiesta dalla natura dell'oggetto: come si vede nel disegno ricostruttivo alla fig. 56.

28-29. Coppia, si direbbe, di cerniere o applicazioni per elementi di mobile ribaltabili, in spessa lamina di argento (fig. 39), di forma sommariamente rettangolare e leggermente convessa, con larga appendice, pure rettangolare, al centro di uno dei lati lunghi, e appendici minori, della medesima forma, alle due estre-

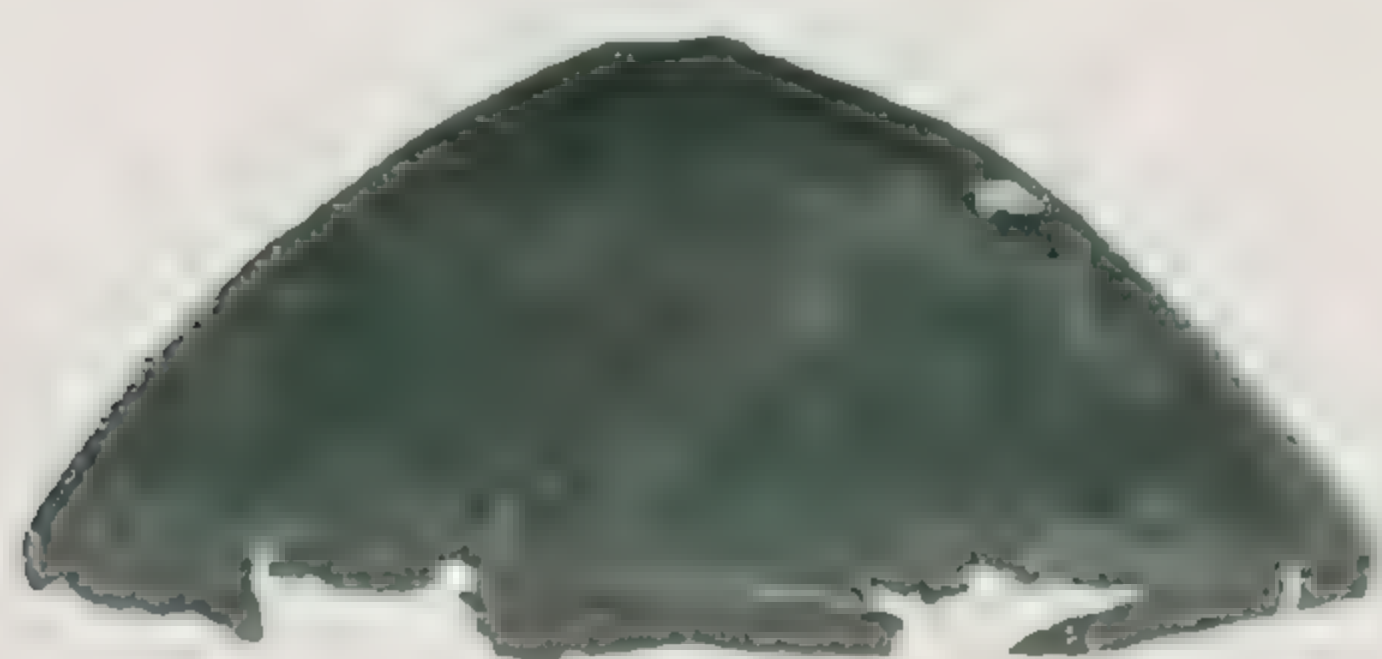


Fig. 35.
Probabile fodera interna di coppa (profilo).



Fig. 36.
Veduta prospettica della medesima.

mità del lato opposto: entrambe con breve ripiegatura ad angolo retto su uno dei lati brevi (sinistro per l'uno, destro per l'altro), nonchè all'orlo superiore.

Nel campo dell'appendice maggiore una delle supposte cerniere presenta quattro larghi fori irregolari, a distanze disuguali tra loro, eseguiti evidentemente con inserzione di grossi chiodi, e due



Fig. 37.
Grossa borchia, veduta dall'alto.

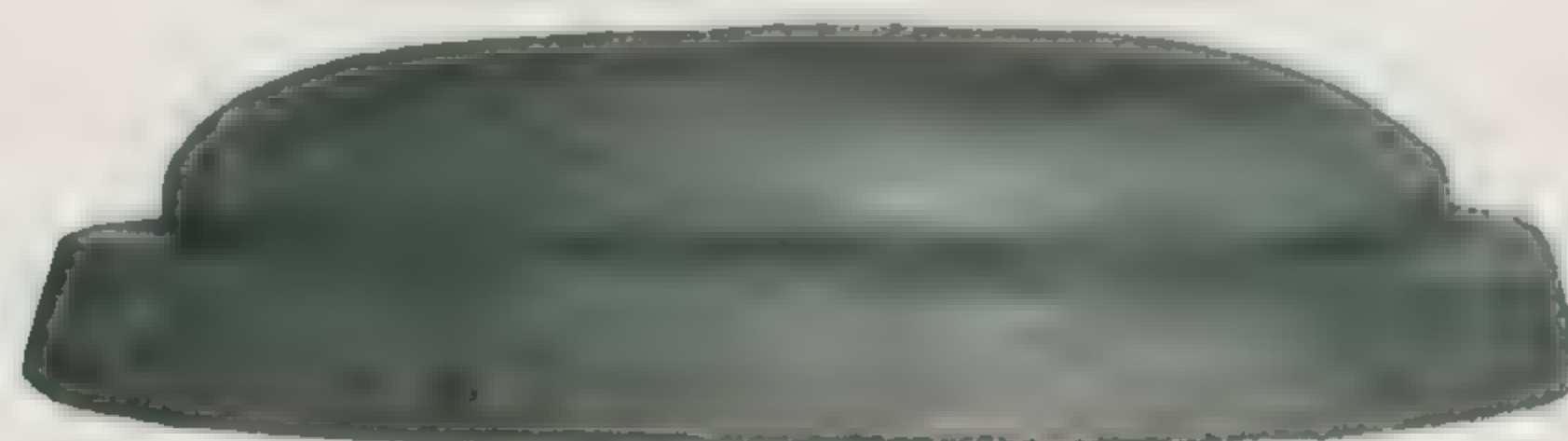


Fig. 38.
La medesima di profilo.

fori più piccoli, del medesimo tipo, ad una delle appendici minori. L'altra cerniera non presenta che due grossi fori, distanziati, nel campo dell'appendice maggiore.

Larghezza di ciascuna, mm. 227; altezza millimetri 120.

In ciascuna cerniera la sezione superiore è riportata e saldata alla sezione inferiore. Nel bordo superiore di una delle cerniere si notano dei tagli, che si direbbero fatti con un'accetta, a solo scopo di vandalica distruzione. Superficie irregolarmente annerita. Tenendo conto delle ripiegature ai lati brevi opposti, si direbbe che una delle cerniere fosse la continuazione dell'altra, come se si fossero completate a vicenda, lungo uno stesso asse.

30. Sezione di rivestimento di mobile, costituita da una fascia a sviluppo arcuato e a scanalature longitudinali, divise da spigoli e cordoni, con uno degli orli ripiegato ad angolo retto (fig. 40), con

tre altri fori a parte lungo il bordo maggiore; cinque fori con tracce di un sesto lungo il bordo minore.

Sviluppo longitudinale del frammento, mm. 275.



Fig. 39. — Coppia di applicazioni per mobile.

bordo liscio, munito di quattro fori per inserzione di chiodi a distanze uguali.

Sviluppo del frammento, cm. 55; larghezza della fascia cm. 6.

32. Sezione di fascia di rivestimento diritta, sagomata, con largo orlo liscio, piegato ad angolo retto (fig. 42).

Larghezza mm. 42; lunghezza massima mm. 97.

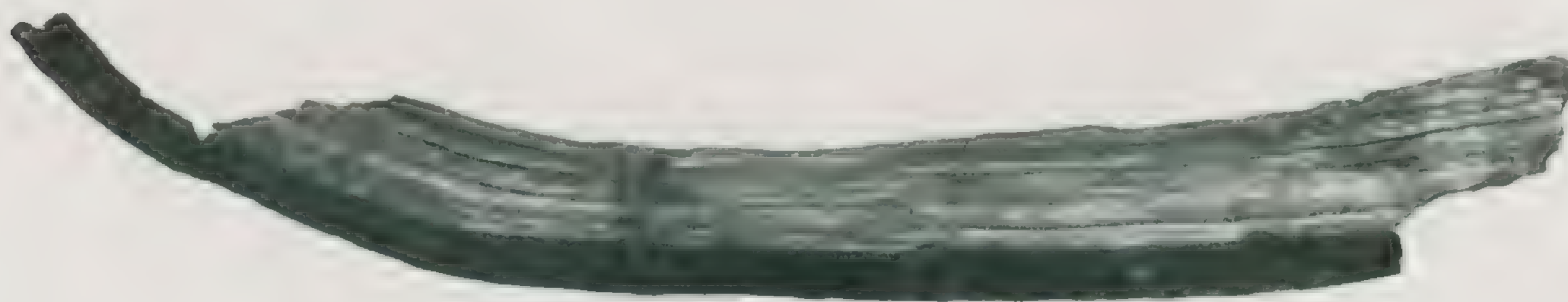


Fig. 40. — Parte di rivestimento arcuato di mobile.

31. Altra fascia di rivestimento ricurva e sagomata, leggermente brunita; più stretta della precedente (cm. 4), con bordi lisci ripiegati ad angolo retto (fig. 41), dei quali uno irregolare alto mm. 25, l'altro alto regolarmente mm. 10. Foro per inserzione di un chiodo e gruppo di

33. Quattro segmenti di varia lunghezza, di una unica fascia di rivestimento, percorsa longitudinalmente da un solo e grosso cordone obliquamente striato (fig. 43); con uno degli orli ripiegato ad angolo retto e con fori per inserzione di piccoli chiodi lungo la zona opposta, più stretta, a distanze

irregolari (da 50 a 70 mm.). Altezza della fascia, cm. 6; lunghezza rispettiva dei frammenti: cm. 34, 24, 19, 17.

34. Frammenti di fascia di rivestimento, distinta da una larga zona centrale liscia, racchiusa in mezzo a una duplice cordonatura senza stria-

36. Parte di oggetto forse di rivestimento, di forma quasi trapezoidale, concava, leggermente ripiegata per il lungo, con accenno di volute tra loro tangenti lungo uno degli orli (fig. 46). Ricomposta da due pezzi. Superficie leggermente brunita.

Sviluppo in lunghezza cm. 22; in altezza cm. 16.

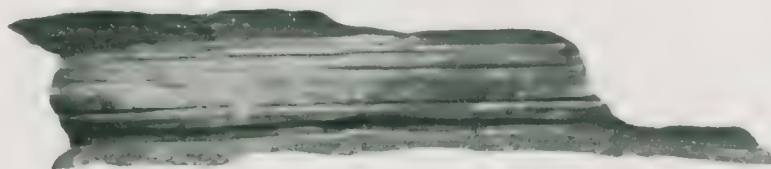


Fig. 41. — Altra sezione di rivestimento ricurva.

ture (fig. 44). I frammenti sono stati ricomposti insieme e piegati in cerchio secondo il pregiudizio di uno sviluppo circolare della fascia, la quale in realtà sembra corresse perfettamente piana.

Altezza attuale della fascia, mm. 75; sviluppo complessivo dei frammenti in lunghezza, m. 1,73.

37. Piccolo frammento di lamina ricurva, percorso da una fascia liscia, limitata da doppio cordone convergente (fig. 47), con breve orlo liscio, ripiegato ad angolo retto e munito di due fori per inserzione di chiodi. Superficie annerita dalle due parti.

Altezza mm. 65; sviluppo in lunghezza cm. 13.

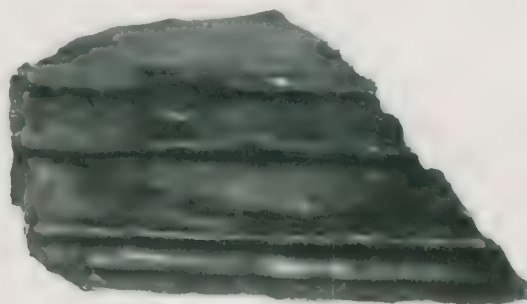


Fig. 42. — Sezione di rivestimento diritta.

35. Sezione di fascia simile, con frammento di bordo liscio al di sopra della cordonatura. Su detto frammento, riattaccato al resto in sede di restauro, si legge, graffita leggermente con una punta metallica, la scritta IVNONIS, secondo la fotografia alla fig. 45. Si può ritenere che al termine della cordonatura la fascia piegasse ad angolo retto, cosicchè la sezione superiore doveva trovarsi orizzontale: nella posizione, cioè, più favorevole per incidervi sopra dei segni.

Altezza attuale massima della sezione di fascia, mm. 120, lunghezza m. 0,48; sommata insieme con altra sezione di fascia di identico tipo, m. 0,97.

38. Serie di otto tronchi di cono (tra interi e frammentari) in lamina sottilissima, svasati e lisci, forse destinati a rivestimento di piedi di mobile. Simili tra loro nella forma (fig. 48), diversificano per le dimensioni e per il particolare, assente in taluni e vistoso in altri, di cordonature orizzontali alla sommità ed alla base.

Seguono le dimensioni esatte di ciascuno:

	Altezza	Diam. maggiore	Diam. minore
1)	mm. 90	mm. 75	mm. 37
2)	» 90	» 55	» 53
3)	» 48	» 50	» 50
			(ricomposto da due pezzi)
4)	» 50	» 40	mm. 75 (incompleto)



Fig. 43. — Segmenti di fascia di rivestimento, cordonata.

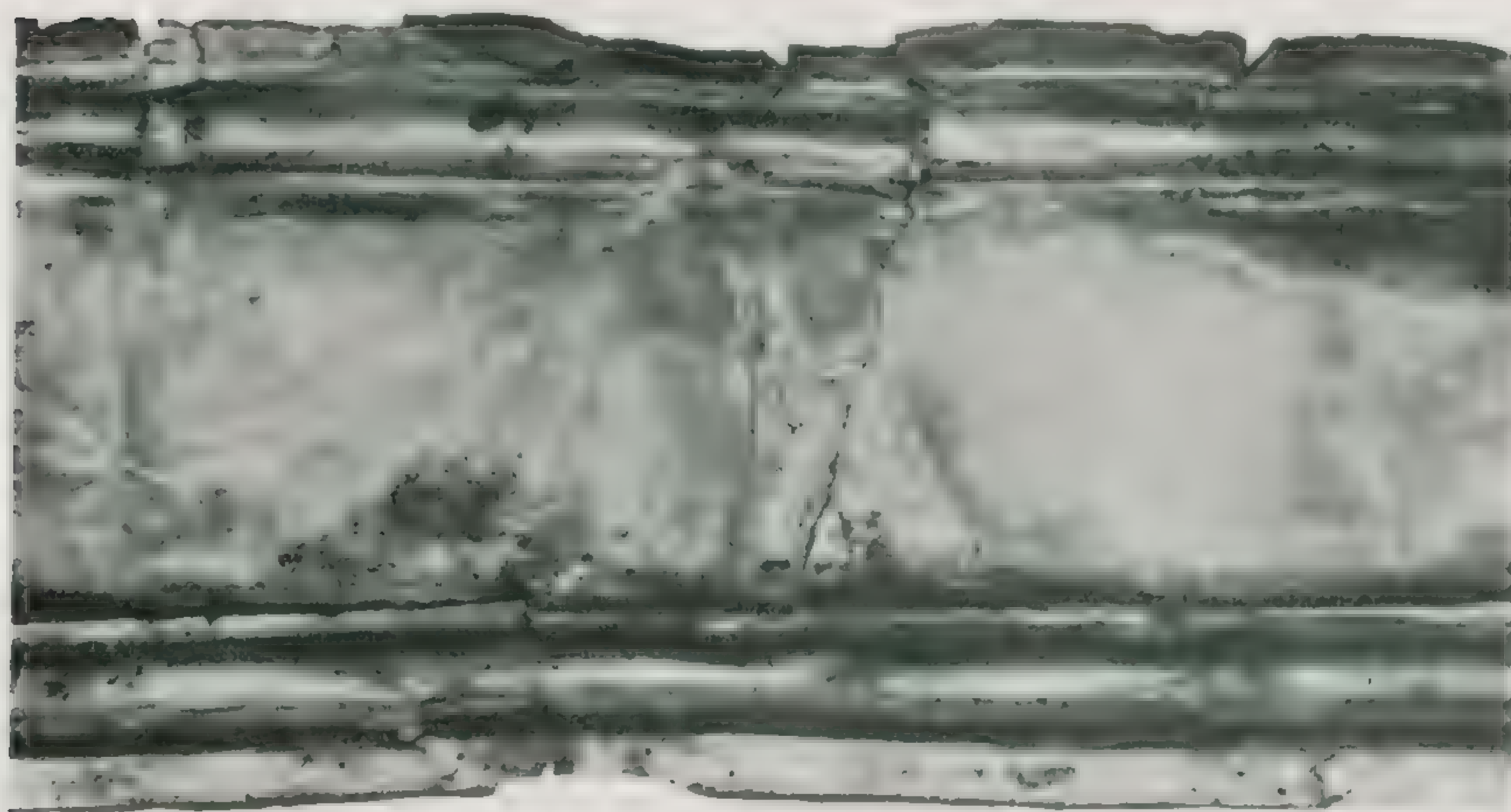


Fig. 44. — Sezione di fascia di rivestimento, sagomata.

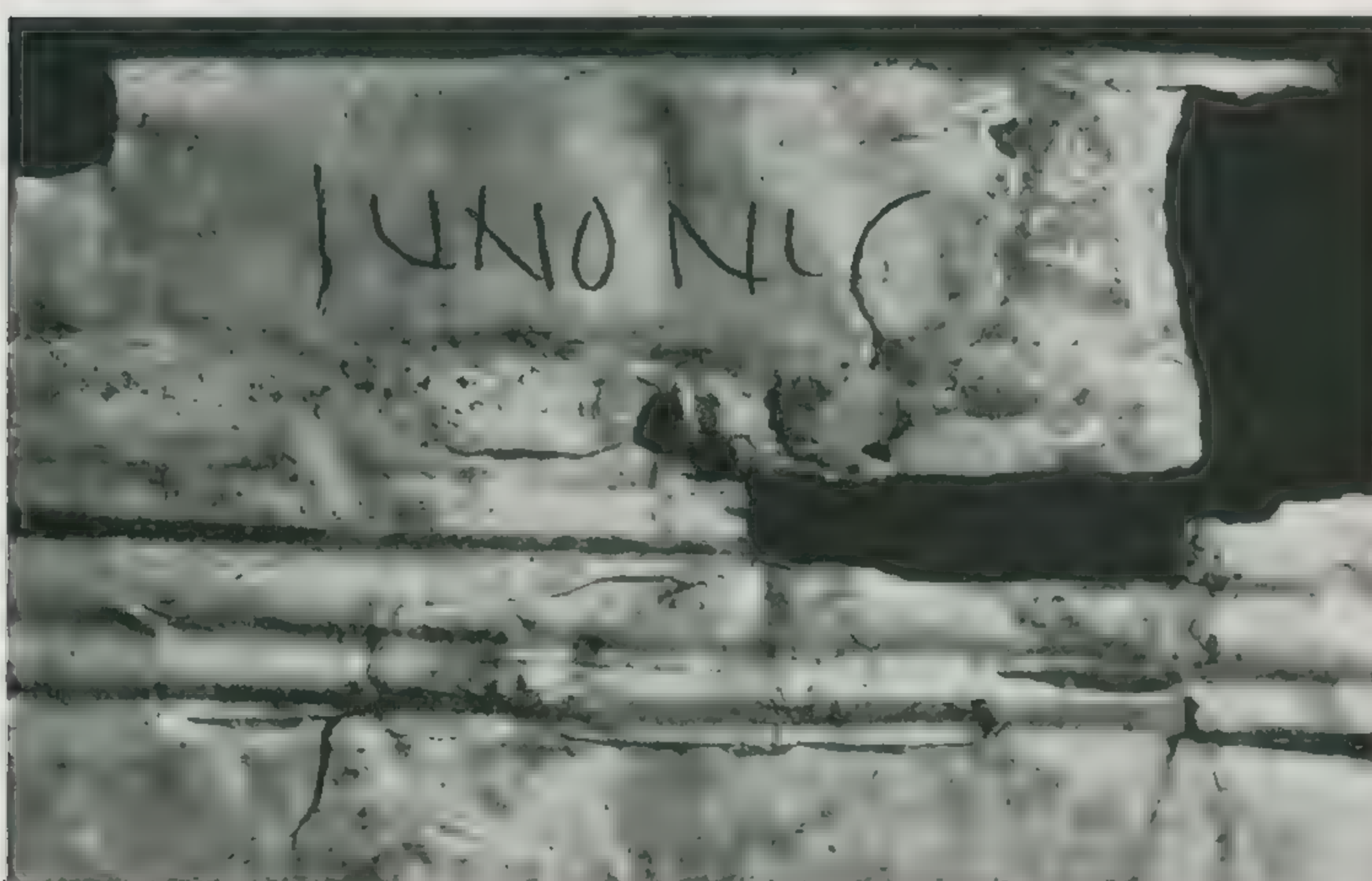


Fig. 45. — Sezione di fascia simile, con iscrizione graffita.



CRATERISCO E COPERCHIO FRAMMENTARIO DI VASO

	Altezza	Diam. maggiore	Diam. minore
5)	mm. 63	mm. 40	mm. 65 (ridotto a metà)
6)	» 67	» 40	mm. 55 (frammento)
7)	» 28	» 33	mm. 50 (frammento)
8)	» 28	» 33	mm. 50.

deduce che la lastra doveva avere forma circolare, con un diametro calcolabile nella misura di m. 0,60 circa. Una parte della superficie mancante del disco si contiene tra i numerosi frammenti che fanno parte del materiale minuto della scoperta.

Da parte di chi ebbe a presiedere ai lavori di restauro non si credette di far intervenire qui

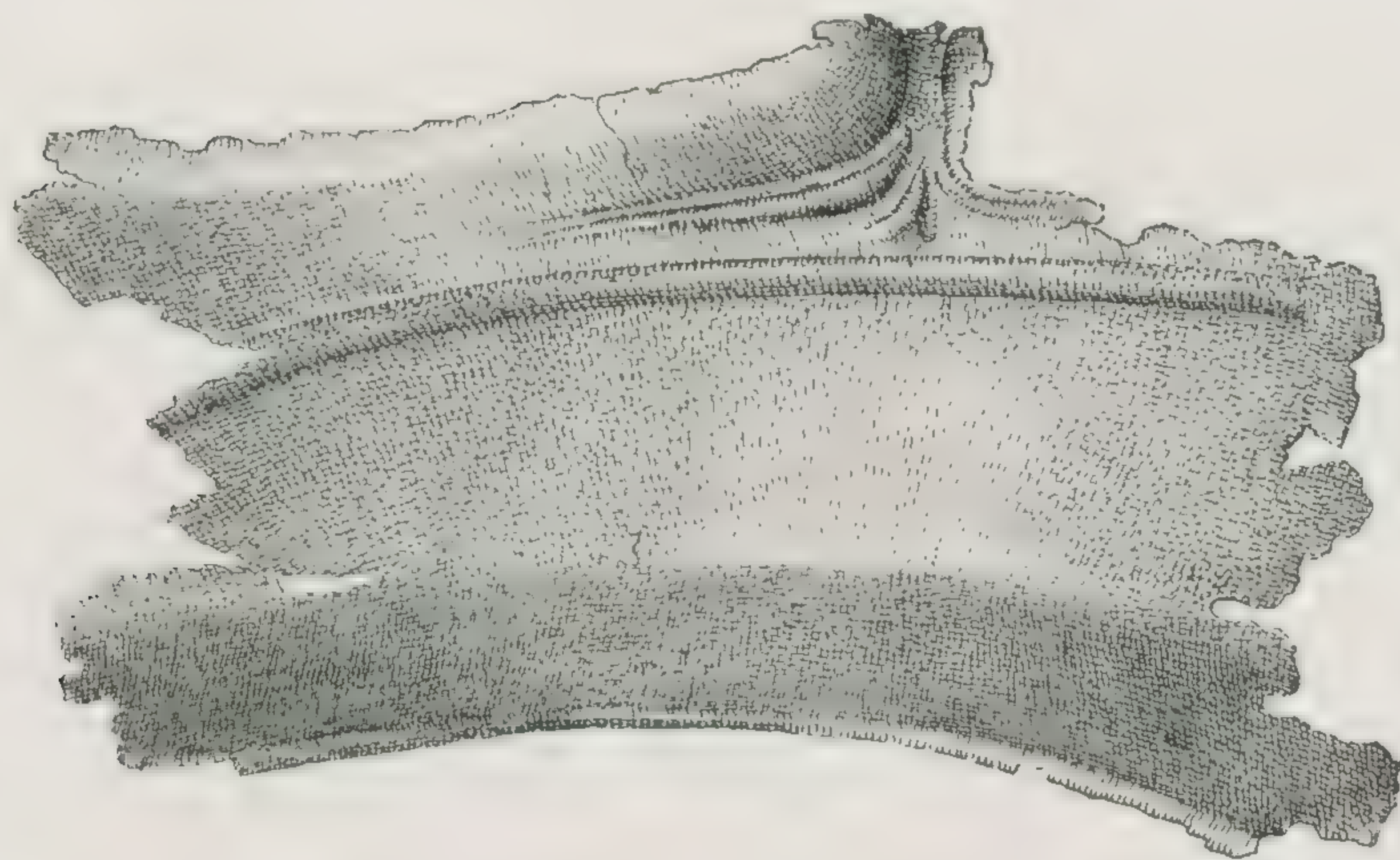


Fig. 46. — Parte di fascia concava di rivestimento.

39. Tre minuscoli frammenti di piccola fascia di cornice, in lamina sottile, con astragali od ovuli sbalzati, divisi da segmenti verticali in mezzo a

l'opera del restauratore, in relazione alla scarsa importanza fin qui riconosciuta all'oggetto.

Dimensioni massime attuali, cm. 41 e cm. 43.

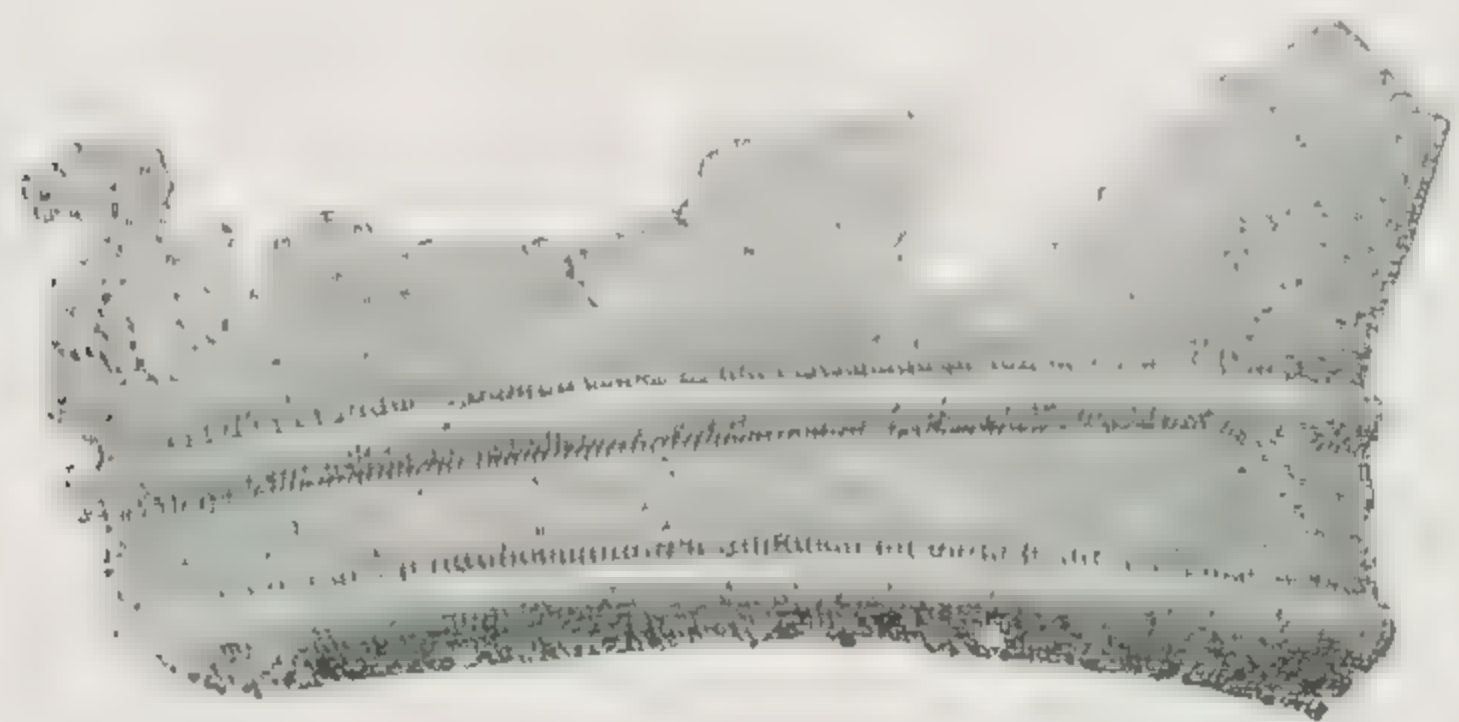


Fig. 47. — Frammento di lamina curva (forse di rivestimento).

una doppia fila di bulloncini (fig. 49), con fori per inserzione di chiodetti.

Altezza della fascia cm. 2; lunghezza dei frammenti: mm. 98, 45, 45.

40. Grande lastra sottile d'argento, originariamente liscia, completamente raggrinzita, annerita irregolarmente e resa quasi irriconoscibile dall'azione del fuoco; interrotta in più punti da lacune, e frammentaria anche ai margini (fig. 50). Dall'andamento ricurvo, tuttora ben riconoscibile, di una parte dell'orlo, con sicurezza si

41. Frammenti numerosi — circa 40 — di grande corona circolare in lamina sottile d'argento, ripartita in tante sezioni o raggi tra loro divisi da semplici cordonature, ciascuno con estremità superiore stondata e ricurva, con orlo estremo liscio per la larghezza di quattro centimetri. Ripiegatura in fuori, di tre millimetri, all'orlo inferiore della corona circolare. Alcuni frammenti conservano l'annerimento irregolare prodotto forse da reazioni chimiche del terreno.

Dimensioni dei raggi: altezza cm. 38; larghezza da mm. 18 (base) a mm. 33 (sommità); spessore delle cordonature divisorie mm. 3. Ampiezza costante della corona circolare, cm. 42.

Della raggera rimangono tuttora, in pezzi di varia grandezza, un centinaio di raggi. Il frammento più notevole di raggera presenta non più di quattordici raggi. Di questi però nessuno è intero. La raggera qui ricostruita graficamente al completo (fig. 51), occupa un cerchio del diametro massimo di m. 1,84, con un vuoto circolare cen-

trale di m. 1 di diametro. Ritenendo che la circonferenza interna della corona circolare fosse esattamente di m. 3,14 (cioè $1 \times 3,14$), il numero dei raggi non poteva essere inferiore a 157 (cioè $314 : 2$), calcolando con molta approssimazione come di due centimetri il piede di ogni raggio.

lesionato in più punti; con tracce tuttora evidenti di antica doratura su di una faccia. Larghezza massima cm. 35; altezza cm. 25.

Un frammentino, della lunghezza di cm. 9, appartenente, come sembra, al medesimo pezzo, come si deduce dallo spessore e dal caratteristico

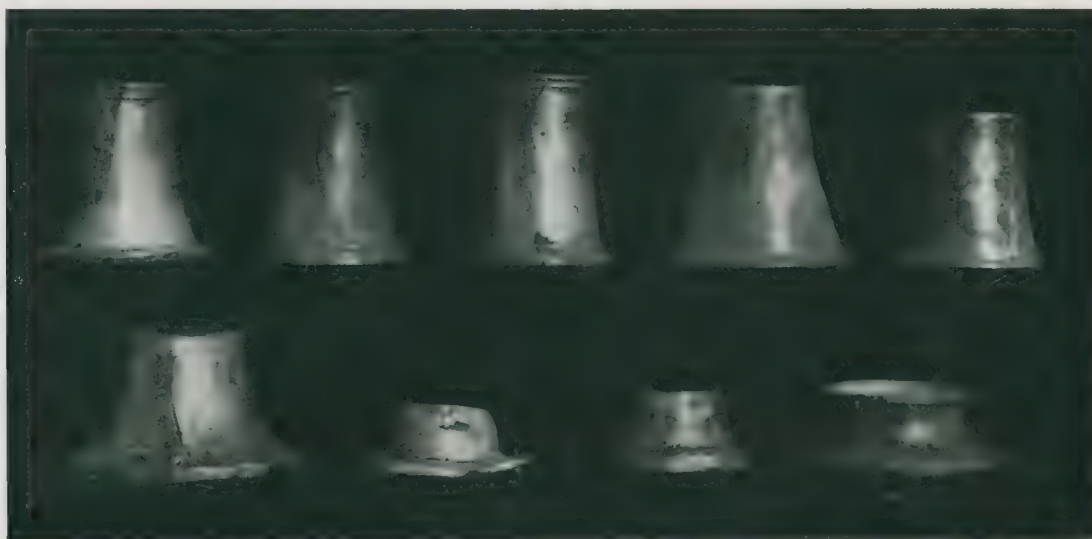


Fig. 48. — Serie di piccoli tronchi di cono frammentari, di rivestimento.

Ciò che rimane della corona circolare sarebbe quindi piuttosto di meno che di più dei due terzi dello sviluppo effettivo.

Anche allo stato dei fatti vi sono buone ragioni per ritenere che la raggera descrivesse in origine una corona circolare completa. La presente man-

annerimento irregolare, presenta nettamente distinto un bordo originario rettilineo.

43. Gruppo di piccoli chiodi d'argento, in numero di 82, interi (non contando i frammenti), a testa convessa di mm. 15 di diametro, con pic-

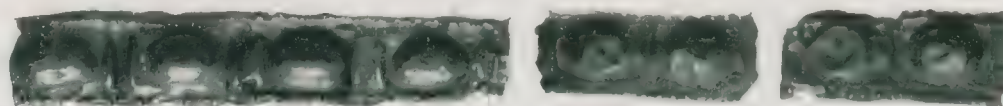


Fig. 49. — Segmenti di fascia con astragali.

canza di un terzo circa del suo sviluppo e lo stato deplorabile di quanto rimane, si spiegano e giustificano più che a sufficienza così con lo spessore modesto e di poca resistenza del metallo, come anche con le fortunate vicende che tutto il materiale di scavo ha dovuto attraversare dopo essere stato riportato fortuitamente e tumultuariamente alla luce.

42. Grosso frammento di lamina argentea di un certo spessore, raggrinzito dall'azione del fuoco e

ciuolo appuntito a sezione quadra, della lunghezza di due centimetri circa.

Unico esempio quello di un piccolo chiodo d'argento a testa piana e a picciuolo poligonale.

44. Frammento di sottile lamina argentea di rivestimento, molto lesionata, con due orli incontranti ad angolo retto e originariamente ripiegati pure ad angolo, con fori per inserzione di chiodi.

Dimensioni massime: cm. 20×18 .

45. Frammento, mal ridotto, di lamina sottile di rivestimento con traccia di cordonatura all'orlo inferiore, lievemente ricurvo.

Larghezza mm. 175; altezza mm. 105.

46. Frammentino di stretta fascia sagomata di

semplice contorno, tra due file parallele di cerchi punzonati (fig. 53).

Dimensioni del frammento maggiore: cm. 24×15 .

Lo sviluppo complessivo dei frammenti caratterizzati della medesima fascia di fregio raggiunge tuttora la lunghezza di m. 1,40 circa.

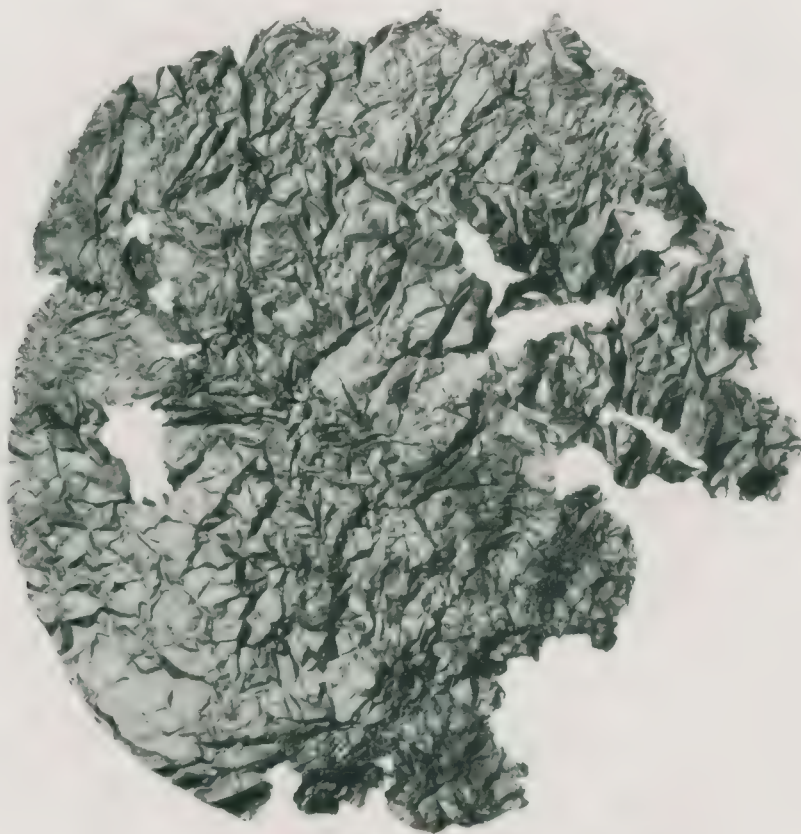


Fig. 50. — Lastra frammentaria di forma rotondeggiante.

rivestimento, alquanto ricurva, nonchè allungata e ritorta in forma di bastoncello.

Lunghezza cm. 19.

47. Frammento di lamina argentea sottilissima, portante leggermente sbalzata una decorazione vegetale stilizzata (fig. 52): una larga foglia centrale palmata e foglie semplici minori (a d.), indicate da contorni composti di fitte virgole delicatamente stampate, munite di costolature, con grappoletti verticali alternati, di 11-13 grani ciascuno, ottenuti con l'uso di punzone o stampo.

Dimensioni: mm. 205×94 .

48. Numerosi piccoli frammenti di lamina argentea sottilissima, portanti a sbalzo segmenti di una fascia ornamentale continua, fatta di ovuli a

49. Frammento di parte inferiore di una coppa di piccole dimensioni, a fondo piano (fig. 54), con fondo mancante della parte centrale, a bordo circolare cordonato e concentrico liscio, listello circolare concentrico liscio, a lieve prominente. Il poco che rimane delle pareti dell'oggetto, risultanti di lamina sottilissima, permette di identificare sulle pareti medesime una decorazione composta di una corona continua di foglie lanceolate, munite di costolatura doppia centrale. Il contorno delle foglie è dato da elementi virgolati obliqui. Tutta la decorazione risulta ottenuta per mezzo di punzoni. Tra una foglia e l'altra sorgeva il gambo diritto di un fiore. La forma della coppa sembra avvicinarsi a quella di uno *scyphus*.

Diametro del fondo, mm. 78; altezza massima del frammento, mm. 30.

50. Piccolo frammento di lamina sottilissima, raggrinzita e molto lesionata, portante tuttora i segni di una ricca decorazione, eseguita secondo

tile, molto lesionato, portante a un'estremità resti di bastoncino cordonato. Sul rovescio, lungo i margini, strisce visibilissime di mastice bruno (fig. 55).

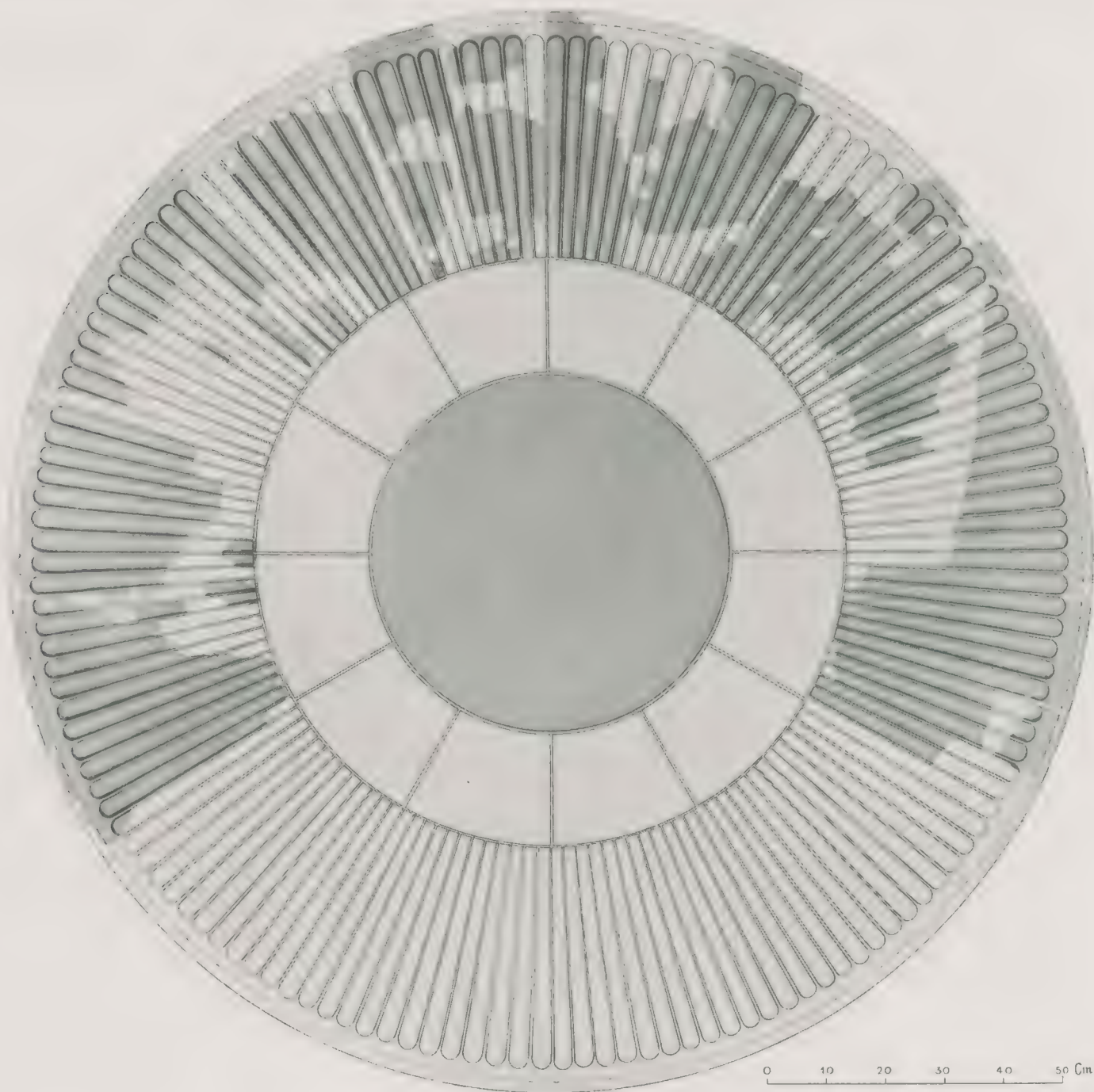


Fig. 51. — Grande disco radiato, ricostruito (conservate le sole parti all'acquerello).

la tecnica accennata e non più ricostruibile, con campi fittamente punteggiati.

Dimensioni del frammento, mm. 85 × 58.

51. Piccolo frammento di lamina argentea sot-

Dimensioni mm. 170 × 105.

Al presente meticoloso inventario sono da aggiungere numerosi piccoli frammenti di sfoglie d'argento, appartenenti ad uno od altro di quelli



GRUPPO DEI GEMELLI



Fig. 52. — Frammento di lamina sbalzata sottilissima.



Fig. 53. — Frammento di lamina simile.

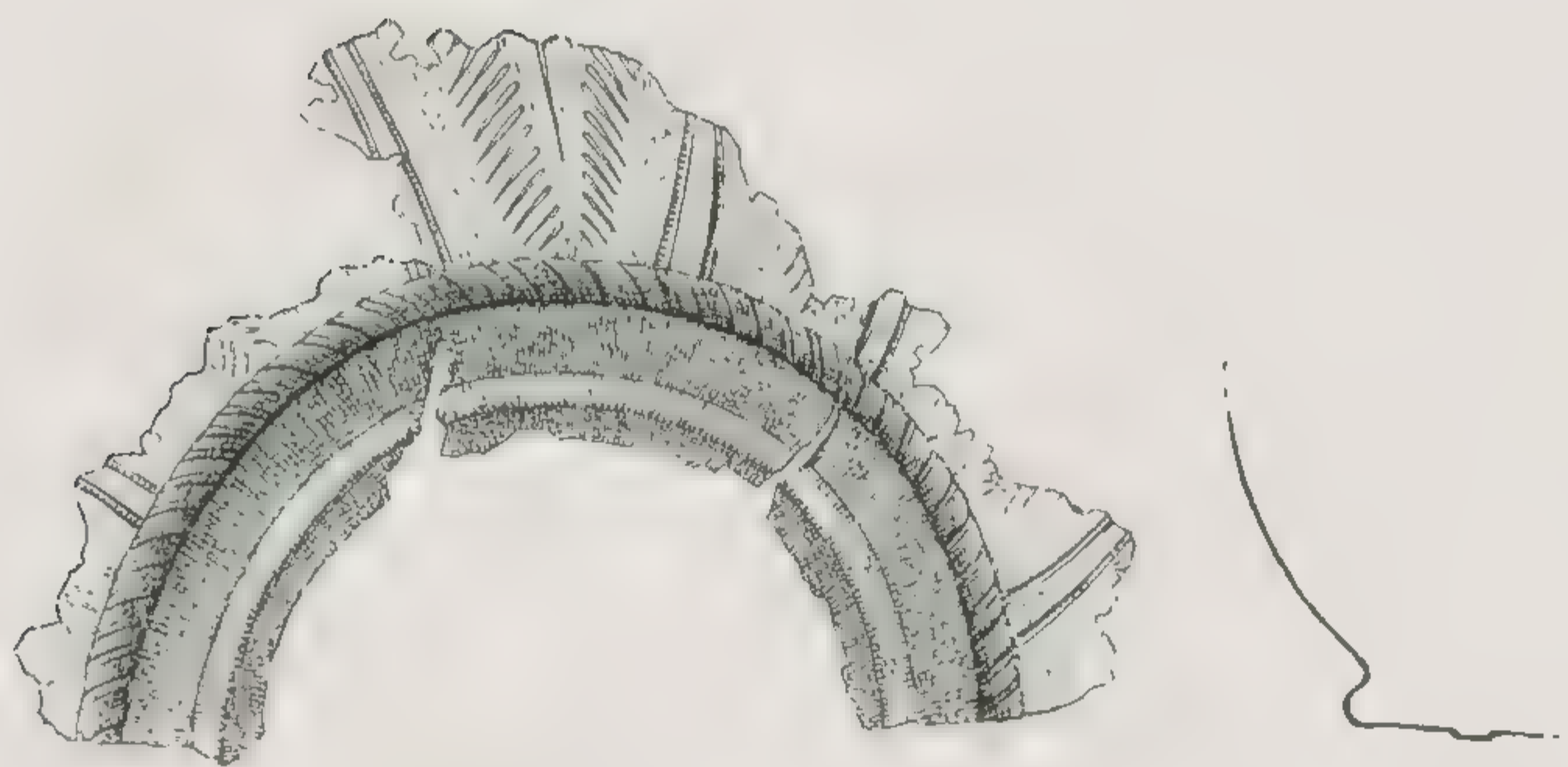


Fig. 54. — Fondo frammentario e profilo di vaso.

ricordati, ma senza forma, così che sfuggono come detriti a una descrizione appropriata. Qualche altro frammento di lamina, qui non riprodotto per la sua piccolezza, appare tagliato nettamente agli orli da una cesoia.

Il complesso del materiale rinvenuto, consegnato dai rinvenitori alle autorità, raggiunse il peso globale di kg. 12,855 (1).

(1) Peso in grammi dei principali oggetti del «tesoro»:

1) busto loricato	2.850
2) piccola testa muliebre	85
3) braccio destro con corona	250

4) pròtome di caprone	250
5) zampa taurina	85
6) grande fascia figurata	1.510
7) id. con corona di spighe	1.150
8) fiancata di pulvino	930
9) emblema su disco in rilievo	165
10) cratere a campana	700
11) probabile frammento di coperchio	110
12) <i>tabula ansata</i> con iscrizione	25
13) borchia rotonda di letto	310
14) coppia di supposte cerniere	390

Il peso totale dei pezzi nominati nell'elenco ammontando a gr. 8.650, il peso rimanente di gr. 4.205 risulta rappresentato complessivamente da tutti gli altri pezzi e frammenti descritti.

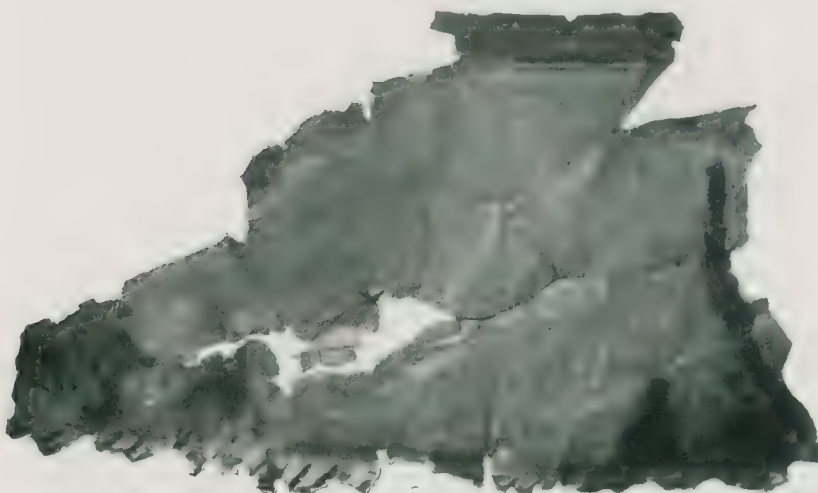


Fig. 55. — Rovescio di lamina frammentaria con tracce di mastice.

III.

TECNICA, STILE, ESEGESI DEL MATERIALE

1. *Il busto imperiale.*

In base alle notizie sommarie che si hanno del rinvenimento, è lecito considerare gli argenti descritti, come un complesso unico, di unica derivazione. Mancano, o piuttosto scarseggiano, gli elementi relativi ad una pratica dimostrazione di associazione originaria tra i diversi oggetti del gruppo. Ma anche in sede strettamente scientifica non si saprebbe come disunire, o considerare separatamente, un complesso di oggetti associati e tenuti così strettamente insieme da vicende antiche e recenti, oltre che da intima affinità di materia, di tecnica e di stile, nonchè da una naturale disposizione dei singoli oggetti e frammenti, a completarsi, a integrarsi e a illuminarsi a vicenda.

Capisaldi fondamentali per un'esatta determinazione dell'età di tutto il gruppo di argenti paritamente descritti, sono gli unici due oggetti suscettibili di una obiettiva valutazione cronologica: il busto imperiale (descritto al n. 1) e la targa con dedica alla Fortuna (n. 23).

Il busto con i tratti di Lucio Vero ci richiama a un periodo ben definito, tra il 161 e il 169 dell'era volgare. Lucio Ceionio Commodus, detto poi Lucio Vero, veniva da Marco Aurelio associato al potere al momento stesso della salita di questo al trono (161). Fino alla morte il supremo *cursus honorum* procede di pari passo con quello di Marco Aurelio: l'uno, come l'altro, chiamato *Armeniacus* nel 163; *Parthicus* Lucio Vero nel 165, M. Aurelio nel 166; *Medicus* l'uno e l'altro nel 166; *Pater Patriae* Marco Aurelio circa la metà del 166 e

Lucio Vero alla fine dello stesso anno, dopo la celebrazione del suo trionfo sui Parti, avvenuta nell'estate (1), con il collega M. Aurelio (o nel 167). Morto nel febbraio del 169 sulla via del ritorno a Roma, Lucio Vero viene tosto divinizzato ed elevato all'onore degli altari sotto il titolo di *Divus Verus Parthicus Maximus*. La direzione del culto istituito in onore del morto imperatore, viene assunta dai *Sodales Antoniniani Veriani* (2).

Non sembra possibile scendere, per l'esecuzione del busto, a una data posteriore al 169, poichè nulla si è trovato che ci parli di un vero e proprio culto imperiale. Un semplice busto-ritratto, per quanto in argento, non vale come testimonianza di culto imperiale, dovendo anzitutto essere interpretato come forma di omaggio e dimostrazione di lealismo all'imperatore vivente. Ed è questo il caso.

A differenza di quanto si è visto a proposito di numerosi altri pezzi del complesso, il busto-ritratto, che pure è stato sempre l'oggetto di maggiore importanza, non presenta, nè ha mai presentato, secondo le sicure constatazioni del restauratore, la più piccola traccia di doratura. Tale constatazione potrebbe confermare, ove fosse necessario, la nostra datazione del busto. Ci sembra, cioè, di poter ritenere che come la doratura di un ritratto imperiale indica la sua divinizzazione *post mortem*, così l'assenza di doratura valga senz'altro a indicare il periodo precedente.

(1) V. in proposito STEIN in PAULY-WISSOWA, *Real Encycl.*, s. v. *Ceionius*, vol. III, col. 1832 segg.

Cfr. M. BERNHART, *Handbuch zur Münzkunde d. römischen Kaiserzeit* (Halle, 1926), p. 287 seg.

(2) STEIN cit., op. cit., col. 1854.

Non si posseggono testimonianze letterarie sui ritratti di Lucio Vero. Ma i biografi di Marco Aurelio ricordano che a questo imperatore furono dedicate infinite statue in vita, tra le quali una «d'argento» nel tempio di Venere e Roma (1). Nella Curia poi fu innalzata una statua «d'oro» dopo la sua morte (2). Lo stesso Marco Aurelio alla morte del figlio Annio Vero, di soli sette anni, fece di lui gettare una statua d'oro (3).

A un tale supposto costume sembra fare opposizione ciò che si sa a proposito di qualche altro imperatore, come Tiberio e Domiziano, cui furono dedicate statue d'oro mentre erano in vita (4). Ma da Domiziano a Marco Aurelio, anche a proposito della divinizzazione dell'imperatore, doveva essersi costituita, se non una legislazione, certo una tradizione più rigorosa e severa (5).

Chiarito il problema iconografico e risolto il problema cronologico attinente al busto imperiale, rimarrebbe da affrontare quello della pratica destinazione e collocazione dell'oggetto. La notevole quantità di materiale archeologico rinvenuto, più o meno frammentario, sembra infatti autorizzare una ricerca del genere. Sino dai primi tempi della scoperta si cominciò a prospettare l'ipotesi di una edicola o nicchia, di una ricchezza ed eleganza adeguate all'importanza del busto. Un'accurata analisi del materiale, come sinora non era stata mai fatta, esclude però la presenza di alcun elemento suscettibile di confermare quella semplice supposizione. Il busto rimane isolato in se stesso, senza il più vago indizio di una cornice, o alcunché di simile, in cui potesse inquadarsi.

Una questione di carattere più strettamente pratico e alla quale si vorrebbe dare una risposta positiva, è quella relativa al modo come il busto

doveva reggersi in piedi; relativa cioè alla base del busto vera e propria, della quale non si poteva fare a meno. E anzitutto come potrebbe essere concepita codesta base? L'esempio più prossimo e più calzante, è quello che ci viene fornito dal busto ben noto di Commodo in Campidoglio (Museo dei Conservatori) (fig. 56), con il complicato ed aereo supporto fatto di figure e di simboli (1).

Codesto busto non soltanto ci offre un saggio di piedistallo ingegnoso ed elegante ad un tempo, ma anche ci dimostra la cura con cui a volte si traducevano nel marmo i capolavori della metal-lotecnica: essendo fuori dubbio che il busto marmoreo di Commodo derivi da un ritratto in metallo. Grazie specialmente al lustro particolare che presenta la sua superficie marmorea, si è più volte voluta avvicinare la tecnica di quest'opera di scultura alla tecnica dell'avorio o della porcellana (2). Ma non si è finora considerato abbastanza che, in base alla tecnica costruttiva, il modello imitato dallo scultore dovette essere un busto di natura metallica, come soltanto in metallo potè essere concepito ed eseguito per la prima volta il caratteristico supporto.

Per via indiretta arriviamo così a stabilire che il piedistallo, perduto, del busto di Lucio Vero doveva essere una composizione più o meno architettonica, piuttosto leggera, alla quale aderiva l'orlo anteriore del busto nella sua parte più bassa. L'impossibilità di risolvere più a fondo questo della base ed altri suggestivi problemi minori, non deve distoglierci dall'apprezzare in tutta la sua grandezza l'importanza della scoperta e del felice restauro. Grazie a così fortunate circostanze concomitanti è possibile oggi, per la prima volta da quando sono in auge gli studi di iconografia romana, e cioè dal secolo XVI, vantare una esperienza diretta di ciò che erano quei busti-ritratti in metallo prezioso di cui presso gli scrittori romani si trova così frequente menzione. Il busto ercolanese di Galba, in bronzo argentato, nel Museo Nazionale di Napoli (3), è troppo misera cosa per

(1) DIONE CASSIO, 71, 31.

(2) ID., 71, 34.

(3) CAPITOL., *M. Antoninus*, 21. Statue d'oro (o d'argento dorato) furono innalzate in onore di Antonino Pio e Marco Aurelio, da Costantino il Grande (LAMPRID., *Heliogabalus*, 2).

(4) Nerva proibì che si innalzassero statue d'oro o d'argento in onore dell'imperatore vivente (DIONE CASSIO, 68, 2).

(5) Anche nel caso che il busto di Lucio Vero fosse apparso dorato, ciò non basterebbe a trasferire la datazione del busto *post mortem*, la doratura potendo essere stata aggiunta in qualunque momento; mentre lo stato presente dei fatti serve soltanto a testimoniare che anche dopo quella data l'aspetto del busto rimase inalterato.

(1) STUART JONES, op. cit., tav. 48 (testo p. 139 segg.). Il busto fu rinvenuto nel 1874 in Roma, tra le rovine di un antico edificio dell'Esquilino.

(2) STUART JONES, op. cit., p. 14.

(3) BERNOULLI, op. cit., II, 2, tav. I. GUIDA RUESCH, p. 232. Quali esempi cospicui, e più antichi, di ritrattistica romana in argento, sono pure da ricordare i due bustini, ma-



PARTI DI FIGURE ANIMALESCHES

(Aquila e caprone)

essere messo a confronto, sotto qualsiasi luce, con il busto di Marengo.

Considerando poi il periodo classico della iconografia imperiale romana come racchiuso tra i due estremi cronologici rappresentati dall'impero di Augusto e da quello di Commodo, e praticamente

materiale iconografico, ancora così poco studiato in senso storico-artistico, occorrerà effettuare un giorno una revisione accurata sotto l'influsso delle nuove scoperte, con particolare riguardo all'ispirazione tratta generalmente dai prodotti più illustri di toreutica e di oreficeria.



Fig. 56. — Busto di Commodo imperatore (Roma, Museo dei Conservatori).

tra la statua augustea di Prima Porta e il busto del Museo dei Conservatori, è gioco forza riconoscere che molti ritratti superstiti di imperatori, come i due accennati e come tutti i ritratti barbati di Lucio Vero e di Marco Aurelio, sottintendono chiaramente il modello originale in metallo. Anche per tutti gli altri ritratti imperiali l'archetipo in metallo è la più ragionevole ipotesi che sia dato formulare sulla loro storica derivazione. Di codesto

schile e femminile, applicati come *emblémata* in *phiai* del Tesoro di Boscoreale, in «Monuments Piot», V, 1899, tav. I, e S. REINACH, *Rép. cit.*, p. 83 seg.

2. Gruppi caratteristici di oggetti.

Il complesso degli oggetti costituenti il «tesoro di Marengo», sia pure allo stato assai frammentario e lacunoso in cui generalmente si presentano, dà luogo a constatazioni originali anche dal punto di vista della tecnica. In nessun'altra occasione, come nella presente, è dato constatare l'infinita varietà di spessore che il *faber argentarius* era in grado di conferire al duttile foglio metallico, in rapporto con lo scopo e con la funzione a quello assegnati. Da uno spessore di qualche millimetro, com'è quello nel quale è lavorata la fascia con le tredici

divinità, e dallo spessore, di poco minore, in cui sono eseguite le due ipotetiche cerniere, d'incerta, ma per nulla decorativa funzione pratica, si arriva gradatamente a frazioni di millimetro impossibili a calcolarsi con i mezzi comuni (1).

I frammenti ultimi indicati ai nn. 46-51, costituiscono, così per lo spessore minimo del foglio metallico, come per la tecnica della decorazione stampata, e per gli stessi motivi ornamentali, un gruppo nettamente distinto da tutto il materiale artistico precedentemente descritto.

Per i lavori a sbalzo, lo spessore della lamina era regolato dal *faber argentarius* in ragione del rilievo maggiore o minore da conferire allo sbalzo. Si giustifica così l'impiego di una lamina di notevole spessore a proposito della fascia figurata di fregio. Nella generalità dei casi la tecnica a sbalzo è quella corrente, con la sporgenza del rilievo corrispondente alla faccia principale, o faccia vista. Nel caso, invece, dei frammenti di lamina sottilissima, la tecnica risulta invertita. I punzoni o stampi per ottenere i diversi particolari decorativi furono usati sopra la faccia vista, con effetti di rilievo sulla faccia opposta, e completamente a mano libera.

Dallo spessore eccessivamente sottile, e di una delicatezza estrema, di certi frammenti di lamina, si deduce che il metallo non poté essere adoperato che come rivestimento di oggetti eseguiti in materia più consistente e di valore intrinseco assai minore: forse legno. Mentre una parte del materiale laminato di argento, di spessore medio, si applicava ad un fondo probabilmente ligneo per mezzo di chiodi a testa convessa e a breve picciuolo, nel caso invece di lamine estremamente sottili (*brateae*) (2) l'aderenza al fondo poteva essere ottenuta mediante applicazione di mastice, la cui originaria presenza appare dimostrata in più di un caso.

(1) Soltanto nel caso di corone votive, e specialmente corone funerarie, si era constatata finora l'insuperabile maestria dei *fabri aurifices* e *argentarii* nella laminazione e utilizzazione parsimoniosa, a fini ornamentali, di metallo prezioso. Sulle corone, generalmente funerarie, soltanto di arte greca ed etrusca, conservate nel Museo Britannico, vedasi F. H. MARSHALL, *Catalogue of the jewellery in the Brit. Museum*, p. 264 segg.

(2) Cfr. OVID., *A. A.*, III, 232 (*tenuis bratea ligna tegat*). Sul trattamento dell'argento nel mondo classico in generale ved. H. BLÜMNER, *Technologie u. Terminologie d. Gewerbe u. Kunst*, IV, p. 246 segg.

La tecnica è un primo passo verso lo stile. Non trattandosi qui di « stile » come impronta di personalità artistica, ma piuttosto come indirizzo di mestiere, sotto questo riguardo occorre domandarsi se gli argenti di Marengo risultino tutti di una medesima età e di un medesimo centro di fabbricazione. A problemi del genere non si può rispondere che con speranza di approssimazione. In quanti centri artistici d'Italia si confezionavano in età imperiale oggetti d'oro e d'argento? È certo che anche in età relativamente così remota i centri di fabbricazione fossero parecchi. Oseremmo tuttavia ritenere che i più apprezzati ritratti degli imperatori e di personaggi della casa imperiale fossero quelli che si fabbricavano a Roma, da parte di orefici, bronzisti, marmorari, specialmente indicati, e forse espressamente autorizzati per tali mansioni.

Se il nobile busto argenteo di Lucio Vero proviene, come è assai probabile, da Roma, non vi sono motivi per negare la medesima provenienza anche al resto (1). Qualche cosa vi è, tuttavia, che sembra escludere decisamente ogni rapporto con la capitale. Sono questi i numerosi frammenti di sfoglia sottilissima d'argento, impressi o stampati, usati come rivestimento di oggetti di piccola mole, andati perduti. La tecnica particolare e primitiva, la semplicità dei disegni eccessiva rispetto al materiale concomitante, di gusto tanto più raffinato, la stessa esecuzione grossolana e irregolare dei semplici motivi ornamentali adottati, tutto ciò conferisce a tali frammenti il loro deciso carattere provinciale. Basterà, per convincersene, dare una occhiata a certi prodotti secondari di *terra sigillata*, cioè i vasi tardi pseudo-aretini, così diffusi nelle Gallie e nelle province settentrionali in genere dell'impero (2). Gli elementi vegetali — fogliami e simili — accennati da contorni e virgole incise alla brava, le bordure incise o stampate, fatte di ovuli a contorni semplici o doppi, sono tra le cose più comuni del repertorio vascolare di provincia (3) in una età più o meno avanzata, e in ogni caso difficilmente anteriore al secondo secolo.

(1) In modo particolare al craterisco, data la somiglianza non accidentale della sua decorazione con quella di tardi vasi fittili a rilievi, scoperti a Tivoli.

(2) F. OSWALD-T. DAVIES PRICE, op. cit., *passim*.

(3) Op. cit., specialmente alla tav. XXX, LXXVII sgg.

Tutto l'altro abbondante materiale che dal punto di vista della finezza del lavoro si trova al di sotto del busto imperiale e al di sopra delle imitazioni di *terra sigillata*, non offre presa a determinazioni altrettanto precise. La fascia istoriata, il festone di spighe, il pulvino di letto, e quindi l'intero letto d'argento, possono anch'essi provenire dalla capitale, come da altro centro di produzione artistica impossibile a definire, per quanto innegabilmente italiano. Così non sarà mai possibile stabilire a chi spetti la paternità di tanti e così svariati oggetti d'arte. Havvi tuttavia qualche motivo per ritenere la fascia di fregio figurato e l'elemento di pulvino come usciti dalla medesima mano. Il termine di paragone è costituito dalla figura di Ninfa-Baccante semicoricata. La veduta dorsale, poco comune, della Ninfa corrisponde alla veduta dorsale del secondo Dioscuro del fregio. Il trattamento anatomico è assolutamente il medesimo, con le due fossette lombari, più opportunamente appariscenti sopra un dorso maschile che non sopra un dorso femminile.

L'errore grossolano della gamba destra innaturalmente accavallata sulla gamba sinistra, come si vede nella figura della Ninfa, trova un curioso riscontro nell'accavallamento altrettanto innaturale e grossolano della gamba sinistra sulla gamba destra nella figura del Dioscuro. L'acconciatura dei capelli sul capo della Ninfa trova un evidente riscontro nelle acconciature delle varie divinità femminili del fregio figurato, e specialmente nelle ultime tre figure di destra. Un esame diretto dei termini di raffronto può riuscire più convincente di una descrizione particolareggiata. Anche il breve panneggio intorno alle gambe della Ninfa offre qualche motivo di riscontro col panneggio di talune figure del fregio. Onde si può veramente concludere che pulvino e fascia di fregio sono opere raffinate di arte toreutica, uscite dalla medesima officina, se non dalle mani del medesimo artista.

I due frammenti con fregi d'armi (nn. 12 e 13), mentre attestano indubbiamente una comunanza di origine e di destinazione, non sembrano neanche escludere qualsiasi comunanza di origine con il materiale rimanente. Evidenti appaiono le affinità di ideazione e di tecnica tra gli scudi da combattimento rappresentati nei due fregi, e lo scudo collocato a fianco di Atena (v. fig. 13). Cosicché si stabilisce una comunanza di origine

tra la fascia di fregio figurata, il *lectus* e i due fregi di armi. A questo gruppo è forse da aggiungere l'emblema del disco argenteo n. 8, nel quale il trattamento stilistico della testa virile presenta qualche somiglianza con talune figure della fascia, e così pure il drappeggio rigido e molto convenzionale della clamide.

Tra i particolari tecnici suscettibili di conferire unità di origine a una parte degli oggetti, non può essere taciuto il particolare dei fondi punteggiati. La punteggiatura dei fondi, applicata dall'orafo allo scopo di conferire un maggior effetto di distacco e quasi di isolamento, ai particolari in rilievo, si svolge sempre in linee fitte e dense, parallele ai margini o alla cornice dell'oggetto. L'andamento orizzontale regolare abbastanza evidenti malgrado le oscillazioni, trovasi sviluppato in larga misura nella fascia con le tredici divinità. Un andamento curvilineo delle linee punteggiate caratterizza il fondo della fiancata di pulvino; un sistema concentrico il fondo intorno all'emblema su disco.

La punteggiatura dei fondi ricorre pure nel cratere a campana, nei due segmenti con fregi d'armi e nel frammento di lamina con motivo floreale. Mentre però nel primo gruppo di oggetti la punteggiatura è densa, ma poco profonda, nel secondo gruppo, distinto da un minore spessore della lamina, la punteggiatura appare più rada e più profonda, eseguita con strumenti più semplici e più manuali.

I fondi punteggiati sono assenti del tutto, o quasi, negli argenti ellenistici o ellenistico-romani, dove non risultano trattate a punteggio che le iscrizioni. Così nel tesoro di Boscoreale (1), in quello di Hildesheim (2), nelle fàlere di Lauersforta (3) e nel tesoro di Berthouville (4): tutti anteriori agli argenti di Marengo. Non si incontra neppure nella patera di Parabiago (5), che sembra

(1) HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le Trésor de Boscoreale*, «Monuments Piot», V, 1899: fig. 6 del testo e tavv. VII, VIII, XIX. Fondi punteggiati, in oggetti di importanza secondaria, a tav. XXV e tav. XXX.

(2) E. PERNICE u. F. WINTER, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlino, 1901.

(3) F. MATZ, op. cit.

(4) F. BABELON, *Le trésor d'argenterie de Berthouville*, Parigi, 1916.

(5) A. LEVI, op. cit.

di età posteriore, forse severiana. Si tratta pertanto di una tecnica la quale sembra aver avuto speciale diffusione in età antoniniana. Coll'eventuale sussidio di altra constatazione in tal senso all'infuori degli oggetti di Marengo, si avrebbe quindi un dato cronologico utile a definire le argenterie romane di questo periodo.

Un gruppo affatto distinto dal resto, costituiscono, a quanto sembra, la testa di Vittoria, insieme con il braccio e relativa corona di alloro, e la pròtome di caprone (nn. 2 e 3 del nostro elenco). Caratterizza tali frammenti anzitutto la tecnica a pieno tondo, così evidentemente diversa da quella di tutti gli altri pezzi, a prescindere dal busto imperiale. Si nota quindi nei frammenti stessi lo stile specialmente nobile, direttamente ispirato a buoni modelli di arte ellenica in una età in cui la tradizione classica era ancora in pieno vigore (1), mentre in tutti gli altri casi l'artista di età antoniniana si contenta d'un classicismo, per così dire, di seconda mano e di una interpretazione fedele soltanto genericamente ai modelli tradizionali, con una frequente rilasciatezza e trascuratezza della forma.

3. Il festone di spighe.

Ci domandiamo quale fosse la destinazione originaria della fascia n. 6, tagliata secondo lo sviluppo in piano di un tronco di cono. Nella forma ricurva che ha nuovamente ricevuta in sede di restauro, la fascia avrebbe potuto rivestire una base di tipo tronco-conico. In tal caso, però, data la pesantezza eccessiva del fascio di spighe a grandezza tanto maggiore del vero, occorrerebbe almeno immaginare che il fregio s'inquadrasse dentro una doppia cornice, di sagoma più o meno elegante. Anche in qualsiasi altro caso la pratica funzione decorativa della fascia difficilmente potrebbe andare disgiunta da altri elementi ornamentali che non è stato possibile identificare nell'intero gruppo degli argenti di Marengo.

Lungi dall'assolvere una funzione oziosamente decorativa, il vistoso festone di spighe doveva,

comunque, andare connesso con uno scopo religioso inerente al suo contenuto simbolico. Come attributo delle divinità eleusine, e particolarmente di Demetra, la spiga di grano riveste non di rado, nel mondo greco-romano, un simbolismo di carattere funerario (1). In Roma stessa, però, al carattere funerario della spiga si sovrapponeva un contenuto religioso profondamente diverso, in relazione con il culto naturalistico della *Dea Dia*, professato dai *Fratres Arvales* (2). L'importanza di codesto sodalizio sacerdotale, ricostituito da Augusto, è attestata dal fatto che ebbero a far parte del sodalizio gli stessi imperatori, i quali a volte esercitavano anche il diritto di nomina dei suoi membri. La storia documentata di codesto sacerdozio in Roma si protrae fino al sec. III inoltrato. Sotto gli imperatori Antonini era esso nel suo pieno vigore. Il nome di Lucio Aurelio Vero Augusto con la formula augurale di rito (*quod bonum faustum felix fortunatum salutareque sit*) compare in una iscrizione arvalica insieme al nome del collega Marco Aurelio, mentre in un'altra esso si ricostruisce insieme al nome della moglie Lucilla (3).

La spiga di grano, come il fascio di spighe, non disdice d'altra parte alla serie numerosa degli attributi che si veggono collocati nelle mani della dea Fortuna, su monete del I e II secolo: le spighe come la cornucopia significando l'influsso benefico della divinità nei riguardi del raccolto (4).

Escludendo formalmente l'idea, inammissibile nel caso presente, di qualsiasi riferimento a divinità dell'oltretomba, non rimane che decidersi per una delle due rimanenti eventualità. O la fascia con le spighe si riferisce alla qualità di *Frater Arvalis* espressamente voluta rilevare nella persona di Lucio Vero o del suo devoto suddito e fido gene-

(1) W. ALTMANN, *Römische Grabaltäre*, pag. 152. Fasci di spighe, in unione a papaveri, si veggono scolpiti sopra uno dei monumentali sedili marmorei romani al museo del Louvre (P. GUSMAN, *L'art décoratif de Rome*, tav. 77).

(2) Cfr. «Arvali» in «Enciclopedia italiana», vol. III (1929). Bibliografia *ibidem*. C. I. L., VI, 2023-2119; 32338-32398.

(3) C. I. L., VI, nn. 2091 e 2092.

(4) Cornucopia e timone sono gli attributi caratteristici della Fortuna su monete romane, a partire dall'aureo di Vespasiano, in COHEN, *Monnaies impériales*, I, Vesp., n. 92 (*Fortuna Augusti*). Riguardo alla personificazione della Fortuna su monete romane e al suo carattere agreste, v. BERNHART, *Handbuch zur Münzkunde* cit., p. 90.

(1) L'acconciatura caratteristica della piccola Nike d'argento è assai simile a quella che si osserva nella Vittoria scolpita a metà della Colonna Traiana (S. REINACH, *Rép. de reliefs*, I, p. 351; K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Traianssäule*, tav. 37).



1



2

PARTI DI LAMINE SBALZATE

1 Fregio d'armi 2 Elemento fioreale di acanto

rale Vindio Veriano; oppure l'oggetto rappresenta un omaggio reso — non sappiamo praticamente in quale organica forma — alla divinità stessa della *Fortuna*, qui detta *Fortuna Melior*.

4. *Il pulvino di un letto di parata.*

È anzitutto da osservare che l'importanza del pulvino, o meglio di elemento di pulvino, non si esaurisce in sè, costituendo una incontrovertibile prova della esistenza di un mobile di cui il pulvino faceva parte integrante. Il mobile era, evidentemente, un *lectus* o *kline*, eseguito probabilmente in legno, e rivestito in argento, come quei letti di gran lusso, di cui è pure cenno presso scrittori romani (1), ma dei quali quasi nessun saggio era stato finora segnalato (2).

Altri importanti avanzi, testimonianze, o parti accessorie, rimangono del medesimo mobile. Un accessorio del letto, forse non di uso comune, ma di parata, è certamente la pesante borchia convessa di argento (n. 27), la quale, in compagnia — come deve ritenere — di tre altre borchie affatto simili, decorava il piano superiore del letto alle quattro estremità del rettangolo, in corrispondenza dei supporti o gambe del mobile (v. fig. 57): due delle quali borchie situate verisimilmente sotto le due estremità laterali del pulvino. Le dimensioni dell'unica borchia rimasta e del lato inferiore orizzontale del pulvino combinano così perfettamente, che la nostra ricostruzione come

risulta dal grafico, può essere considerata sicura. Anche le due così dette cerniere rettangolari, con brevi appendici (descritte ai nn. 28-29), hanno l'apparenza di elementi accessori di un letto, applicate forse ad un capezzale mobile, con accorgimenti che oggi non è più possibile stabilire. Nulla di simile, però, erasi mai rinvenuto finora.

Tra i frammenti che erano stati sin qui meno degnati di considerazione, troviamo numerose sezioni di fascia di rivestimento (v. n. 34), addetta, come sembra, a longheroni di un telaio di mobile, che si hanno buone ragioni di identificare come un letto. Intendiamo come longheroni gli assi che correivano da un'estremità all'altra del mobile nel senso della lunghezza. Lo sviluppo della fascia, considerando i soli frammenti conservati, risulta notevolmente inferiore ai due metri. Si può quindi ritenere che della fascia non ci rimanga più di un terzo dello sviluppo originario. L'ossatura lignea del mobile risultava, quindi, interamente o quasi, mascherata e nobilitata da una rivestitura d'argento.

Allo scopo di rendere più facilmente comprensibile la collocazione e la destinazione dell'oggetto in rapporto alle altre parti del mobile di cui quello era parte integrante, si è ritenuto opportuno di presentare una ricostruzione grafica approssimativa del perduto *lectus*, dalla parte del pulvino (fig. 57). Sono qui esibiti fotograficamente o a tratto continuo le parti esistenti, o la cui ricostruzione è assolutamente sicura: a tratteggio interrotto i particolari di ricostruzione ipotetica, come sarebbe la sagoma tornita delle gambe.

In ragione della mole e della complessità di un *lectus* anche di tipo comune, si avverte a questo punto l'assenza di una mole considerevole di altre parti essenziali del mobile stesso, difficilmente eseguite in materia deperibile. E neppure è dato con assoluta certezza stabilire se a supporti torniti, sui quali si reggeva il telaio orizzontale del *lectus*, abbiano appartenuto quelle varie sezioni di piccoli tronchi di cono citate al n. 38, destinate un giorno a reggersi verticalmente lungo assi interni lignei, insieme ad elementi discoidali più o meno espansi, variamente sagomati e alternati. La relativa piccolezza dei tronchi di cono parrebbe anzi sconsigliare la loro associazione con gli elementi di un *lectus*.

Le parti più in vista del quale, e principalmente le fiancate del pulvino, erano decorate, come di

(1) PLIN., *N. H.*, 33, 51. P. GIRARD, in DAREMBERG-SAGLIO-POTTIER, *Dictionnaire des Antiq.*, s. v. *Lectus*. V. Inoltre G. LIBERTINI, *Frammenti di «kline» bronzea*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte», II (1930), fasc. I-II, p. 91 segg.

(2) Si vuole ricordare, tuttavia, come alla villa romana della Pisanella presso Boscoreale si rinvennero gli avanzi in bronzo di tre letti tricliniari i quali presentavano «dove un sottilissimo rivestimento di argento e dove un accurato lavoro d'intarsio anche d'argento» (*Notizie d. Scavi*, 1899, p. 15). Sono poi ben noti i due elementi di pulvino, bronzei, geminati d'argento del Museo dei Conservatori (STUART JONES, op. cit., tav. 63), e i frammenti di letto funebre in osso scolpito, da una tomba di Norcia (PARIBENI, op. cit., p. 291). Resti di altro letto funebre con *fulcra* di alabastro torniti si rinvennero già presso Bolsena (*Notizie d. Scavi*, 1893, p. 65 seg.). Altri esempli del genere in STUART JONES, op. cit., tav. 65, 66; e V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative in Pompei*, tav. 282.

Gli Atti del Collegio dei *Fratres Arvales*, nelle solenni redazioni epigrafiche, ci mettono sovente in presenza di aggruppamenti di divinità dei quali la dea Fortuna non manca di far parte e la cui fisionomia non sembra essere molto diversa dalla fisionomia della fascia figurata, o fregio figurato, descritta al n. 5. Riportiamo qui alcuni elenchi ufficiali di divinità a cui i *Fratres Arvales* ebbero a far voti o a sacrificare in circostanze varie, e in connessione sempre col culto imperiale, per lo più *pro salute et reditu et Victoria imperatoris*.

Voto celebrato l'anno 89 in onore di Domiziano, ai nomi di:

Iuppiter - Iuno - Minerva - Mars - Salus - Fortuna - Victoria Redux - Genius Populi Romani.

Voto celebrato l'anno 111 in onore di Traiano, ai nomi di:

Iuppiter Optimus Maximus - Iuno Regina - Minerva - Jovis Victor - Salus Rei publicae Populi Romani Quiritium - Mars Pater - Mars Victor - Victoria - Fortuna Redux - Vesta Mater - Neptunus Pater - Hercules Victor.

Sacrificio celebrato nel 213 in onore di Settimio Severo e Giulia Domna, ai nomi di:

Iuppiter Optimus Maximus - Iuno Regina - Minerva - Salus Publica - Mars Ultor - Iuppiter Victor - Victoria - Lares Militares - Fortuna Redux - Genius Imperatoris - Iuno Iuliae Piae (1).

La triade capitolina (immancabilmente citata in tutte le cerimonie e i sacrifici collegiali) da una parte, la *Fortuna Redux* dall'altra, costituiscono i punti di riferimento comuni di questi tre tipici aggruppamenti. Delle altre divinità ricordate nelle liste arvaliche, alcune soltanto rientrano tra quelle del fregio, e cioè Marte e Nettuno. Ma tanto Anfritrite quanto Venere, quanto i Dioscuri come divinità marine, costituiscono un gruppo di divinità propiziatorio della *Fortuna Redux* in rapporto ai rischi della navigazione. Gli stessi Dioscuri parrebbero tenere il posto dei ricordati *Lares Militares*, tanto più che l'iconografia di queste incerte divinità, i *Lares*, tende a confondersi con l'iconografia dei Dioscuri (2).

(1) C. I. L., VI, rispettivamente ai nn. 2066, 2074, 2086.

(2) Così su monete della *gens Coesia*, E. BABELON, *Monnaies de la République rom.*, I, p. 281 seg.; inoltre p. 154 e p. 503.

Poichè, inoltre, i *Lares* erano detti anche *Querquetulani* (G. WISSOWA, *Religion u. Kultus der Römer*, p. 171, n. 5),

Con la supposta figura di Cerere si completa da sinistra a destra la serie di dodici divinità nel fregio. Ora il numero dodici è un numero sacro (1), e a questo numero costante di dodici si uniforma la serie delle divinità olimpiche nella iconografia religiosa greca e romana, nonchè la serie delle divinità generalmente invocate nel culto romano insieme alla dea Fortuna. Non vi sarebbe quindi posto per una tredicesima divinità: ammenochè la coppia dei Dioscuri — *Lares Militares* — non conti soltanto per una unità. Sembrando d'altra parte il contenuto del fregio figurato in una certa relazione con la targa incisa, il quesito dell'ultima figura a destra si risolve interpretando la figura medesima appunto come la personificazione della *Fortuna Melior* cui la targa era dedicata. La colonna ionica a cui si appoggia la dea, non è solo un elemento ornamentale, ma una maniera pratica di differenziare la figura dalle divinità olimpiche ufficiali.

A tale interpretazione sembrano fare difficoltà il leggero costume e l'assoluta assenza di attributi. In tutto il repertorio figurato noto, infatti, la dea Fortuna non solo appare costantemente tunicata e ammantata, ma anche munita e talora sovraccarica di attributi sacri. Importa ora riconoscere che una gran parte di questi attributi assegnati alla Fortuna sotto l'aspetto di *Panthea*, si identifica con gli attributi tipici e con l'indole di una o di altra delle divinità della serie ufficiale presente: così lo scettro con la divinità di Giove, il vistoso timone con la divinità di Nettuno, il caduceo con la divinità di Mercurio, la stessa cornucopia con la divinità di Cerere. Gli attributi comuni della dea sono qui ritornati ai loro legittimi possessori, o si sono, per così dire, riassorbiti in essi. Esempio caratteristico di scomposizione di una divinità complessa — e di formazione relativamente tarda — nei suoi elementi costitutivi primordiali.

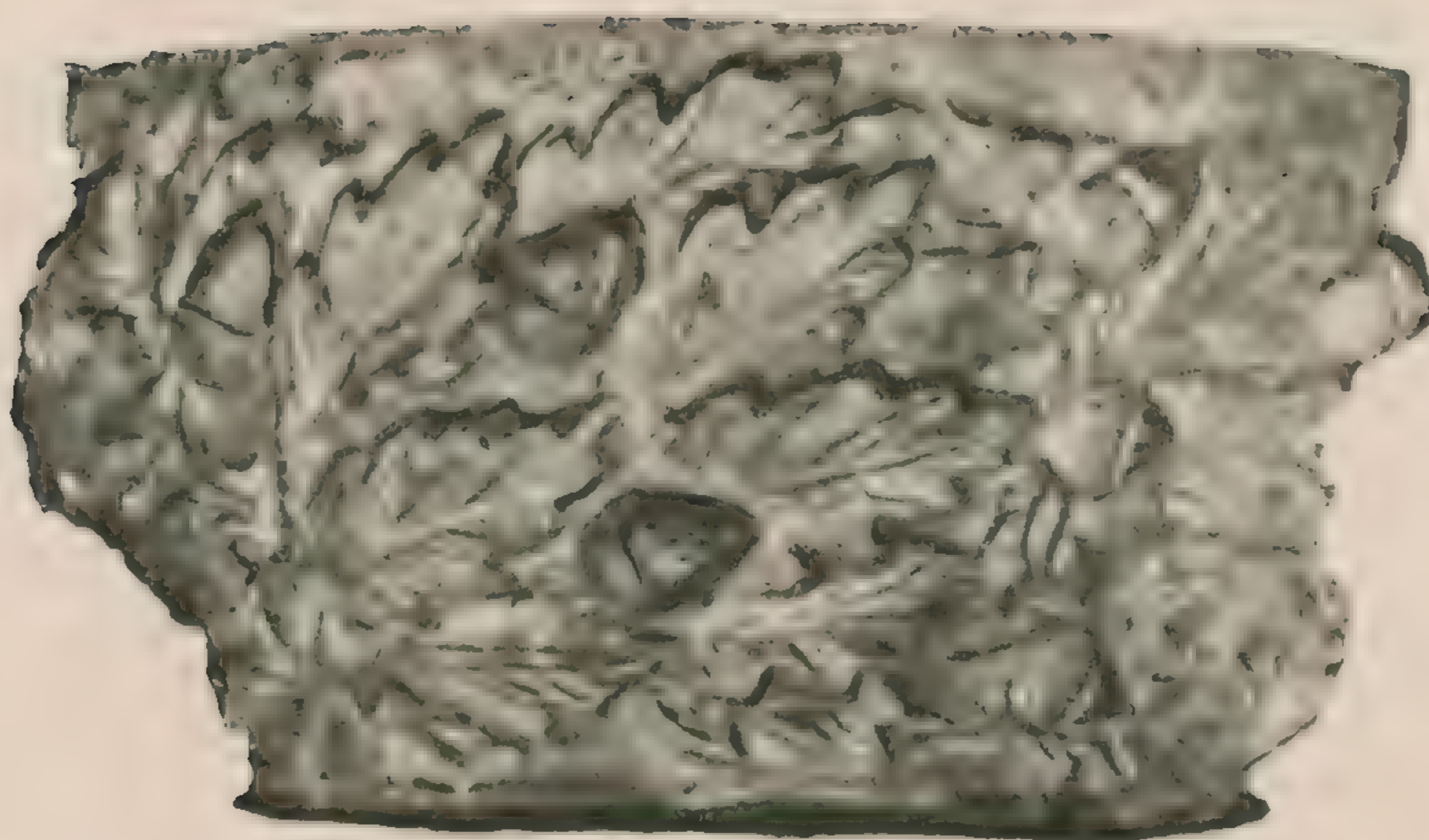
La supposta figura di *Tyche-Fortuna*, infine, pur mancando di tutti quegli attributi che l'iconografia corrente le assegna, viene abbastanza caratteriz-

da un antico santuario in Roma dentro o presso un bosco di querce, i tronchi di quercia rappresentati presso i Dioscuri del fregio potrebbero appunto alludere a tale qualifica, sempre tenendo presente la profonda affinità tra Dioscuri e *Lares Militares* o *Lares Permarini*.

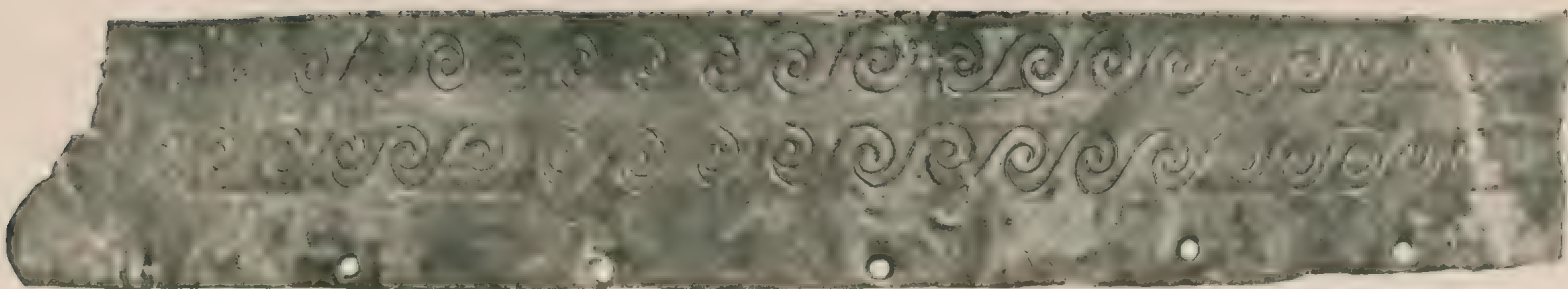
(1) Il valore del numero dodici è in relazione principalmente con la serie zodiacale, di cui al paragrafo seguente.



1



2



3

1.-2. RIVESTIMENTO DI TAZZA IN LAMINA SBALZATA (frammenti)

3. FASCIA CON DECORAZIONE LINEARE

zata dall'acconciatura del manto, il quale mentre lascia nuda la parte anteriore del corpo, ricopre la parte posteriore della persona dalla testa fino ai piedi. Nessun'altra immagine di divinità femminile, nè romana nè greca, all'infuori di Venere-Afrodite, può essere appaiata a questa, onde siamo costretti a ricercare l'interpretazione della figura medesima in un repertorio di eccezione.

Per quanto, poi, il tipo iconografico di *Tyche-Fortuna* quale ricorre su monumenti figurati, risulti abbondantemente vestito, occorre rilevare che, ad esempio, sopra uno dei rilievi della Colonna di Giove a Magonza, con le figure appaiate di Minerva e della Fortuna, quest'ultima, tunicata e ammantata, indossa una tunica così aderente che quasi non si vede (1). A distanza di un secolo circa dalla colonna di Magonza, di età neroniana, non si può escludere che la dea Fortuna venisse talora effettivamente rappresentata seminuda. Così la dea Vittoria che sui rilievi della Colonna Traiana appare ancora tunicata, sui rilievi della Colonna Aureliana risulta invece seminuda (2).

Dopo di che non si può a meno di notare che la descritta fascia col festone di spighe si associa egregiamente con la serie delle tredici divinità, compresa la triade capitolina e la dea Fortuna, sottolineando il carattere « arvalico » per così dire, degli oggetti e inducendo ad immaginare nel probabile unico offerente — forse lo stesso Vindio Veriano — uno dei componenti il collegio dei *Fratres Arvales*.

Ci troviamo così per la prima volta alla presenza di un monumento figurato, dove la dea Fortuna risulta esplicitamente associata a un gruppo di divinità olimpiche (3). L'importanza documentaria del monumento — la fascia descritta — è per la storia della religione romana non minore della sua importanza artistica.

Rispondendo preventivamente a qualche nuovo tentativo di esegesi, che già si viene annunciando, della fascia figurata, conviene riconfermare in breve quanto già risulta dal contesto. E cioè:

1^o) la fascia figurata deve ritenersi completa

(1) J. COLIN, *Les antiquités romaines de la Rhénanie*, tav. VII (S. REINACH, *Rép. de Reliefs*, I, p. 186).

(2) REINACH cit., v. cit., p. 351 e p. 311.

(3) Di una tale associazione di divinità non si avevano finora testimonianze se non di natura epigrafica (Atti Arvali cit.).

e finita in se stessa, non essendovi appiglio all'ipotesi che la fascia completasse, insieme con altre figure, il cerchio da essa accennato;

2^o) le tredici divinità rappresentate non isvolgono nessuna azione vera e propria, nè rappresentano alcun mito, nè romano nè greco, trattandosi di figure allineate a significare una specie di parata di circostanza, dove il valore dei singoli personaggi si esaurisce nella loro funzione simbolica (come nelle pitture pompeiane citate a pag. 20);

3^o) non sembra lecito affrontare e condurre a termine qualsiasi seria esegesi della fascia senza un'adeguata nozione di tutto quanto il gruppo di oggetti e frammenti di cui la fascia fa parte.

7. Le serie zodiacali.

I pezzi in sè più originali e bizzarri di tutto il complesso sembrano essere la pròtome di ariete, il pesce (appartenuto a una coppia) e il frammento di Capricorno, i quali insieme con la figura dei Gemelli (n. 15) ci forniscono il chiaro indizio della presenza di una vera e propria serie zodiacale. Si tratta, purtroppo, di un residuo di proporzioni minime, di una serie presumibilmente completa. È infatti assai poco probabile che come sulla base del ricordato busto di Commodus — con il globo intorno a cui appaiono i segni del Toro, del Capricorno e dello Scorpione — così, anche nel caso nostro, si avesse non già una serie completa dei simboli costitutivi dello Zodiaco, ma soltanto una specie di saggio dei medesimi. Più ovvio è ritenere che tutti i simboli zodiacali mancanti siano andati perduti.

Non può sfuggire all'attento lettore come a co-desti emblemi di maggior evidenza (Ariete, Pesci, Capricorno, Gemelli) si affianchino spontaneamente, quasi per un fenomeno naturale di attrazione, altri frammenti figurati già noti, i quali ci si presentavano finora sotto una luce piuttosto incerta. Essi sono: la pròtome di capro lanoso descritta al n. 3, e la supponibile figura taurina di cui non rimane che una delle zampe anteriori (n. 4), chiari simboli zodiacali entrambi. Le dimensioni, e soprattutto la tecnica di questi ultimi pezzi, eseguiti a pieno tondo e con preciso intento d'arte, ci impediscono tuttavia di collocare il toro e il capro (parte, crediamo, di Capricorno) esattamente nella medesima

seconda scelta — nelle medesime condizioni pietose in cui fu rinvenuto. Era questo, in origine, un disco rotondo perfettamente compatto. Le sue dimensioni (m. 0,60 circa) si adattano egregiamente ad occupare il vuoto del campo centrale, lasciando prima dell'inizio dei raggi un vano sufficiente a contenere, dentro apposite *mansiones*, i segni zodiacali della serie minore.

Convieni pertanto ritenere che il disco liscio, inserito nell'apposito vuoto della raggera, significasse, nel complesso sistema astrale rappresentato,

avrebbe potuto essere impiegato altrove che a rivestire il piano di un soffitto di ambiente idoneo. Un soffitto di santuario, nonchè di abitazione signorile, abbellito da una simile decorazione, rispondeva egregiamente alla signorilità sfarzosa di proprietari o di committenti di una suppellettile già per sè di tanta importanza.

Lo scopo di una composizione simile appare sostanzialmente decorativo. Mediante una decorazione di tal genere artisti di età ellenistica e romana ricostruivano, sulle fonti poetiche, lo scudo

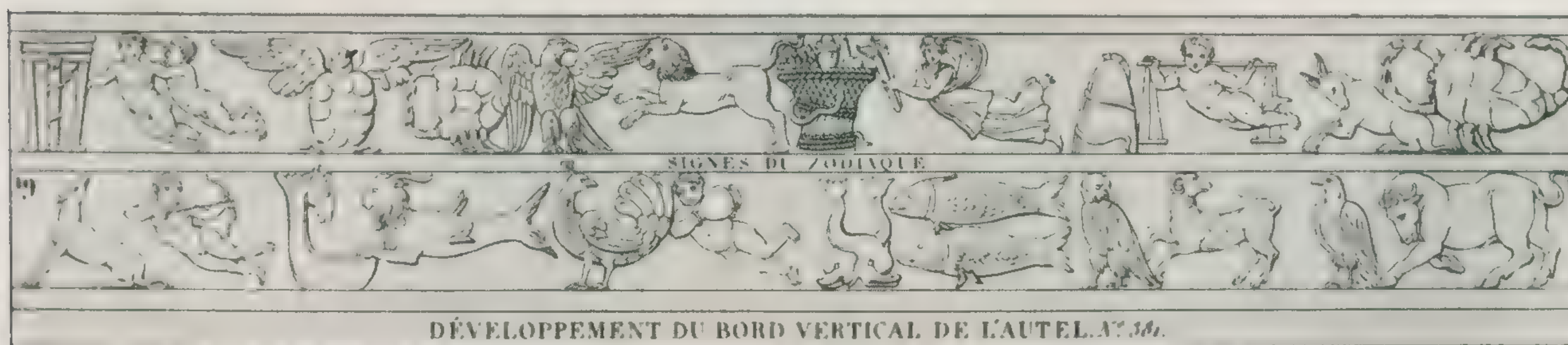


Fig. 59. — Serie zodiacale dell'« Altare di Gabii »
(da CLARAC, *Musée de Sculpture*).

nè più nè meno che il disco solare, tenendo esso ottimamente le veci di quelle personificazioni di Helios-Sole che si riscontrano al centro di note composizioni zodiacali affini. Codesto specchio centrale liscio, opportunamente disposto in modo da essere colpito da raggi di luce naturale o artificiale, poteva funzionare da specchio, sprigionando bagliori capaci di suscitare l'impressione di una vera sorgente luminosa.

La raggera qui rigorosamente ricostruita tenendo il massimo conto di tutti i frammenti superstiti, raggiunge il diametro di m. 1,80; ma poteva raggiungere e superare facilmente i due metri con l'aggiunta di un'immane adeguata cornice. Secondo la ricostruzione ideale accennata sopra, alla raggera doveva seguire una seconda serie zodiacale, contenuta dentro una corona circolare di ampiezza adeguata. Tutto quanto il sistema doveva quindi occupare, con le opportune distanze tra giro e giro, una superficie notevolissima.

Dove mai avrà potuto trovar posto, e a che cosa mai avrà servito una simile composizione? Dopo riflessione matura e procedendo per esclusioni, si arriva a concludere che un quadro astronomico di tanta ampiezza e di tanta complessità, grande circa quattro volte il « Planisfero Bianchini », non

di Achille (1). Ciò non toglie che l'ideatore della composizione zodiacale di Marengo fosse profondamente acquisito alle credenze astrologiche, così diffuse specialmente in età antoniniana. Cosicché anche la lussuosa composizione decorativa di soffitto doveva essere un omaggio alla religione degli astri e alla fede nel loro influsso sulle sorti degli uomini. Oltre la fascia zodiacale sotto il busto marmoreo di Commodus, ricordiamo che Settimio Severo faceva collocare il suo oroscopo nel soffitto del Pretorio imperiale sul Palatino (2). Quanto all'Egitto, era antica tradizione quella di adornare di composizioni astrali dipinte i soffitti delle camere sepolcrali dei Faraoni, in relazione alle credenze per cui nella tomba del Faraone defunto doveva figurare una riproduzione del mondo ce-

(1) O. BRENDÉL, *Der Schild des Achilles*, in Rivista « Die Antike », vol. cit., p. 272 segg.

(2) DIONE CASSIO, 76, 11.

È nota la cieca fede che Settimio Severo, Giulia Domna e lo storico di corte Dione Cassio riponevano nell'astrologia, nella magia e nei cultori accreditati di scienze occulte, scolari di quell'Apollonio di Tiana, la cui memoria fu venerata anche da Caracalla e da Alessandro Severo (cfr. MILLER in PAULY-WISSOWA, *Real Encycl.*, s. v. *Apollonius T.*, vol. II, col. 146 seg.).



1. ZAMPA DI BOVIDE (a pieno tondo)

2-7. FRAMMENTI VARI DI DECORAZIONI APPLICATE

leste di cui quello era passato a far parte (1). E chissà presso quante altre regioni dell'impero lo stesso costume ebbe a diffondersi, sotto l'influsso di quelle credenze che più direttamente emanavano dalla Siria, erede della religione e della scienza astrologica babilonesi.

Non abbiamo, con ciò, dimenticato gli emblemi del Capro e del Toro, eseguiti a pieno tondo, secondo i frammenti superstiti (nn. 3 e 4). In ragione della profonda diversità di tecnica e d'età, è formalmente da escludere che tali emblemi facessero parte, in qualsiasi modo, della composizione zodiacale ricostruita e interpretata come decorazione di soffitto. Non si può escludere, però, che essi appartenessero ad una composizione zodiacale diversa e sviluppata sopra una parete verticale. Degli emblemi figurati a pieno tondo era forse eseguita la sola protome o parte anteriore, la quale poteva aderire alla parete sotto forma di altorilievo. Anche il busto femminile n. 2, appartenente, come sembra, ad una figura di Vittoria insieme con il braccio munito dell'attributo della corona, potrebbe aver fatto parte della ultima composizione zodiacale supposta. La Vittoria, anche questa a mezza figura sotto forma di altorilievo, poteva infatti essere stata tolta a rappresentare, come vedesi in qualche altro caso, l'emblema immancabile della Vergine (2) (fig. 59 cit.).

Le presenti conoscenze intorno a monumenti del genere, cioè intorno alle composizioni zodiacali eseguite a scopo essenzialmente religioso anche se di apparenza decorativa, ci danno la precisa conferma della grande diffusione che tali monumenti avevano nel mondo antico (3). Oltre che scolpite in

marmo e tratteggiate a colori, si sa che usavano anche artistiche composizioni zodiacali in metallo. Un epigramma greco ci conserva la descrizione particolareggiata di un orologio di bronzo con i segni zodiacali rappresentati da figure dorate (1).

La testimonianza letteraria è poi efficacemente corroborata dalla scoperta avvenuta parecchi anni or sono ad Angleur (Belgio) di alcuni bronzi antichi, di piccole dimensioni, rappresentanti gli emblemi zodiacali del Leone, dell'Ariete, dei Pesci e dello Scorpione (2): testimonianze superstiti di una serie zodiacale, anche questa completa. Non è quindi da stupire che opere d'arte solite a gettarsi in bronzo in regioni così lontane e periferiche dell'impero, nel settentrione di Europa, in Italia si trovassero anche di argento presso i santuari o presso le fastose dimore dei ricchi.

8. Astrologia e culto della Fortuna.

Le credenze astrologiche, di origine orientale, anzi babilonese, trovansi accreditate in Italia sino dagli ultimi tempi repubblicani (3). Sempre più diffuse in età imperiale, tali credenze sembrano aver raggiunto il colmo della popolarità appunto in età antoniniana. Al culto degli astri va quindi strettamente congiunto il culto della *Τύχη* o Fortuna, che di origine orientale al pari del culto degli astri, si trasmette a Roma attraverso la Siria.

Se tutti gli imperatori romani, a cominciare da Augusto, si mostrarono propensi ad accettare e a far proprie le credenze superstiziose dei popoli dell'Oriente, Antonino Pio e i suoi successori Marco

(1) D. HANS HAAS, *Bilder-atlas für Religionsgeschichte, Aegyptische Religion* (Lipsia, 1924), fig. 20. I. ROSSELLINI, *I monumenti dell'Egitto e della Nubia*, tav. LXIX e LXXI-LXXIII. E. WALLIS BUDGE, *The Egyptian Heaven and Hell* (Londra, 1925), p. 21 segg.

(2) La figura della Vergine ci appare nel così detto « Altare dei dodici Dei » al Louvre in aspetto di Ninfa librata in aria tenendo due fiaccole nelle mani. In un'altra serie zodiacale molto nota, quella del calendario liturgico della Panaghia Gorgoepiko in Atene (S. REINACH, *Rép. de Reliefs*, I, p. 7, 3), il simbolo della Vergine è nitidamente rappresentato da una Nike in atto di tenere nelle mani qualche cosa di molto simile a una corona. V. inoltre CUMONT in DAREMBERG-SAGLIO-POTTIER, *Dictionnaire*, s. v. *Zodiacus*.

(3) V. in proposito il lavoro citato di ALDA LEVI, *La patera di Parabiago*, p. 8 segg.

(1) I. PARIS e A. DELATTE, *Deux nouvelles épigrammes sur des cadrans solaires*, in « Musée Belge », 1913, p. 145 segg.

(2) F. CUMONT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, II, p. 427 segg. Contrariamente a quanto ritenne il Cumont per i bronzi di Angleur, non vediamo nel « Tesoro di Marengo » e in nessuno degli oggetti che lo compongono, un addentellato qualsiasi per richiamarci al culto di Mitra.

(3) F. CUMONT, *Les religions orientales etc.* cit., p. 151 segg. (*L'astrologie et la magie*). Nella Gemma Augustea di Vienna vedesi rappresentato l'emblema della costellazione augustea del Capricorno in un disco vicino al capo di Augusto. Il quale aveva fatto imprimere lo stesso segno, emblema di uomini di guerra, nelle monete (SUTTON., 94, 12), e lo aveva dato come insegna alle legioni da lui create.

Aurelio e Lucio Vero professavano un'inclinazione particolare per il culto della Fortuna. Antonino Pio possedeva una statuetta d'oro della Fortuna, che si portava dietro nelle spedizioni militari e da cui non si separò se non in punto di morte, per donarla al suo successore (1). Nel lungo periodo della spedizione di Siria (161-166) è indubitato che Lucio Vero, trovandosi nello stesso paese d'origine, ebbe più che mai a radicarsi in simili credenze superstiziose, contribuendo alla loro maggiore diffusione (2).

Astrologia e culto della Fortuna formavano, quindi, nel mondo romano dell'epoca un sistema inscindibile. Appunto gli ultimi decenni del secondo secolo e i primi del III (con Settimio Severo) segnano l'apice della popolarità delle credenze astrologiche in Roma. La speculazione degli astri era divenuta indispensabile per divinare le umane sorti. Firmico Materno, il quale scrive la sua *Mathesis* nella prima metà del IV secolo, trattando delle speculazioni astrologiche rivolte *ad explicationem Fortunae* (3), implicitamente si richiama a fonti più antiche.

Ora se, come l'iscrizione dedicatoria dimostra, Marco Vindio Veriano era devoto in modo parti-

colare della Fortuna personificata e divinizzata dai Romani sotto il nome di *Fortuna Bona* (*Ἀγαθὴ Τύχη*), non si può a meno di ritenere che egli fosse anche profondamente imbevuto di quelle credenze superstiziose, astrologiche, alle quali era guadagnata tanta parte della società romana, a cominciare dalla corte imperiale. Vi sono quindi motivi plausibili per concludere che la ricca e complessa composizione zodiacale e la fascia di fregio con le tredici divinità risalgano ad un medesimo ordine di idee, e probabilmente ad una medesima e unica personalità (1).

Non è poi necessario presupporre una distinzione profonda tra la *Fortuna* generalmente venerata sotto i più diversi attributi in tutto il mondo romano, e la *Fortuna Primigenia* del santuario famoso di Preneste (2). Il culto della Fortuna di Preneste era professato più o meno largamente anche da militari, i quali, reduci da campagne rischiose, si facevano in obbligo di sciogliere il loro voto presso il santuario prenestino. Di che ci fa testimonianza un'iscrizione frammentaria su base votiva, databile all'anno 167 e portante espressamente indicato, per il consolato, il nome appunto di Lucio Vero (*Notizie degli Scavi*, 1883, p. 374).

Una formula come quella che si legge nell'iscrizione dedicatoria citata (« *reversus expeditione v. s. l. m.* ») ci sembra che possa essere facilmente sottintesa nella epigrafe di Marengo, con la conseguenza che anche l'alto ufficiale della flotta avrebbe sciolto il suo voto alla dea Fortuna, una volta ritornato definitivamente in patria e ormai al sicuro dai rischi del mare e della milizia.

(1) IUL. CAPIT., *Antoninus Pius*, 12; ID., *M. Antoninus philosophus*, 7. Settimio Severo volendo provvedere in ugual misura, imparzialmente, all'avvenire dei suoi figli e successori Caracalla e Geta, si proponeva di fare un duplicato del simulacro ufficiale della Fortuna. Non avendo fatto in tempo, *sub hora mortis* ordinò che il simulacro della Fortuna fosse custodito un giorno nella camera di uno dei figli, un giorno in quella dell'altro (AEL. SPARTIAN., *Severus*, 23).

(2) Sul carattere superstizioso della religione siriana cfr. CUMONT, op. cit., specialmente alla pag. 110. Sulle fonti e sull'attività militare di Lucio Vero in Oriente, vedasi l'articolo di P. LAMBRECHTS, *L'empereur Lucius Verus, Essai de réhabilitation*, in Riv. « L'Antiquité Classique » III (1934), I, p. 173 segg. (ivi, a tav. III, il busto-ritratto di L. Vero del Museo di Berlino, assai affine al busto di Marengo).

(3) « Quo autem in loco sit locus Fortunae, facili ratione monstrabo; quam cum inveneris, inspicies stellarum omnium societates radiationesque et omnem locum istum vero ac fideli poteris explicare iudicio » (*Mathesis*, 4, 16).

(1) Essendo gli imperatori, all'atto della loro divinizzazione, *sideribus recepti*, si potrebbe anche interpretare la presenza dello Zodiaco quale rappresentazione del cielo e della predestinata apoteosi imperiale.

In quanto alla presenza di Cerere e di Proserpina nella serie tradizionale delle dodici (e qui tredici) divinità, la si riscontra espressamente nella pittura pompeiana edita da P. BECCARINI, *Un decennio di nuovi scavi in Pompei* (Milano, 1922), p. 27.

(2) G. LUGLI, *I santuari celebri del Lazio antico*, Roma, s. a., p. 87 segg. (con bibliografia).

IV.

IMPORTANZA STORICO-TOPOGRAFICA DELLA SCOPERTA

La zona di territorio cui appartiene la località dove avvenne la felice scoperta, non presenta alla vista, in mezzo alle rade abitazioni e alla campagna piana scarsamente alberata, il minimo appiglio a rilievi archeologici; nè sembra avere mai dato luogo, almeno da molto tempo, a rinvenimenti di alcun genere. Cosicchè fino al 1928 quella zona rimaneva quasi ignota al dizionario archeologico (1).

La fattoria della « Perbona », distante poco più di un chilometro da Marengo (v. fig. 1), dovette però nei secoli identificarsi col territorio di Marengo (diocesi di Tortona, poi di Alessandria), insieme

con un'ampia estensione di paese sulla riva destra della Bormida. Per un raggio di varî chilometri la località di Marengo è l'unico punto del territorio suscettibile di richiamare l'interesse dell'archeologo, grazie a quei resti di costruzioni medioevali cui appartiene la « Torre dei Gamberini », emergente alla vista sullo sparuto gruppo delle case coloniche. Uno studio, non mai ancora tentato, di quegli avanzi medioevali, sarebbe certamente di qualche utilità per risalire le importanti e poco note vicende storiche della regione.

Si ritiene che in età romana Marengo — oggi piccola frazione del comune di Alessandria — fosse una *mansio* o stazione di posta per il servizio dei passeggeri sul tratto Asti-Tortona (1). Il suolo pianeggiante — la Piana di Marengo — fertile e irriguo, percorso o fiancheggiato da importanti arterie stradali, come la via da Torino a Tortona, per Asti e *Forum Fulvii*, la *Via Postumia* (da Genova, per Libarna, a Tortona), la *Via Aemilia Scauri*, detta poi *Via Iulia Augusta*

(1) Scoperte archeologiche in Alessandria e dintorni si trovano succintamente ricordate in *Notizie di Scavi*, 1895, p. 328, e 1896, p. 55 segg., a cura di E. Ferrero. In *Notizie cit.*, 1896, p. 56, si ricordano come rinvenute genericamente in territorio di Marengo, « tracce di fondazioni » di età romana, insieme con « un pavimento di battuto cementizio, mattoni, tegole, stipiti di marmo », nonchè « pezzi di vasi fittili, assi, monete di bronzo che dal principio dell'impero vanno fino alla seconda metà del sec. IV », e oggetti minori, di bronzo e ferro.

La più antica menzione, per quanto indiretta, di Marengo si trova nella *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, il quale ricordando Ariperto successore di Rodoaldo sul trono longobardico, ricorda che egli fondò « *apud Ticinum oraculum domini Salvatoris, quod extra portam occidentalem, quae dicitur Marenca, situm est* » (Monumenta Germ. Hist., Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX, Hannover 1878, p. 136). Cfr. *Epitome ex Pauli historiae factae* (ib., pag. 147): « Post Rodoab Aripert, Hic condidit monasterium S. Salvatoris extra portam Marengam... ». Il regno di Ariperto, I, dura dal 653 al 661.

L'importanza, in età longobardica, della strada Pavia-Asti-Torino, verso la Francia, risulta qua e là testimoniata anche da Paolo Diacono.

(1) Sino all'apertura della ferrovia Torino-Alessandria-Novi Ligure, il villaggio di Marengo, fornito di albergo con stallaggio, era facile tappa delle vetture a cavalli su quel percorso.

P. OLIVA, *Marengo antico e moderno* (Alessandria, 1842), p. 37 (« Ornata delle più ricche suppellettili, degna veramente di un principe, e piena di tutti i regali ornamenti, sorgeva in Marengo la *mansione* della Via Emilia. Si può congetturare che dessa fosse a mezzo cammino tra Acqui e Tortona »). L'autore richiamandosi all'opera apologetica di C. CAPRONI, *Della chiesa pavese, origine e privilegi* (Pavia, 1769), col ricordo della visita di Augusto a *Ticinum* (VALERIO MASS., V, 5), cerca infatti di collegare la storia di Marengo con gli avvenimenti storici di *Ticinum*.

(da Vado Ligure a Tortona), contornato da centri di vita notevoli, offriva già in età romana le condizioni propizie al fiorire di una comunità di natura rurale.

Una tradizione popolare attribuisce a Teodorico l'iniziativa di aver creato una sontuosa residenza imperiale nel sito di Marengo (1). Le citazioni che di Marengo si hanno per l'età successiva, non tolgono verisimiglianza a quella tradizione; mentre è assai difficile che in piena età barbarica, e così pure in età bizantina, si fosse creato *ex novo* un centro di vita in una regione la quale doveva spesseggiare di nuclei abitati già in età romana. Dalle sparse fonti medioevali si ricava che la località di Marengo, allora folta di boschi e ricca di selvaggina, era ritrovo di caccia e residenza estiva dei re d'Italia, nel tempo in cui la capitale del regno era Pavia. Considerando poi il fatto che l'importanza della sovrana residenza estiva di Marengo, distante da *Ticinum* (Pavia) non più di quaranta miglia, segue le medesime sorti della residenza ordinaria, o *palatium*, della capitale, si avrebbe una ragione di più per ritenere che Marengo avesse inaugurato la sua funzione di villeggiatura sovrana già in età prelongobardica.

Nel periodo franco il ritrovo di caccia di Marengo, probabilmente compreso in un vasto parco di proprietà regia, era fornito di una residenza abbastanza sontuosa se in documenti ufficiali, cioè su diplomi regi, dal secolo IX al secolo XI, tale residenza viene ricordata come *regia villa* o addirittura come *regium palatium*, al pari di quello di Pavia (2). Di qui l'importanza della località, indirettamente confermata dal fatto che nel mede-

simo tempo la porta occidentale della città di *Ticinum*-Pavia era denominata Porta « Marenca », così come tuttora la porta orientale di Alessandria, verso la Bormida, si chiama Porta Marengo (1).

Potendo il territorio di Marengo essere considerato come proprietà della corona, si comprende che esso seguiti a far parte dei domini dell'impero e degli imperatori tedeschi in Italia. Federico I Barbarossa dovette capitarvi la prima volta nella sua prima venuta in Italia, e in occasione dell'assedio di Tortona (1155). Ebbe quindi a risiedervi dal 7 al 22 febbraio dell'anno 1159, cioè poche settimane dopo la prima dieta di Roncaglia (novembre 1158), e forse ancora nel 1162 (anno della seconda distruzione di Tortona) (2). Che poi, in relazione a fatti precedenti e non accertabili, Marengo fosse allora anche un centro abitato di una certa entità, si deduce dal fatto che al popolamento di Alessandria, fondata intorno al 1168, al posto dell'abitato di « Rovereto » — denominazione, questa, atta a confermare la natura boschiva delle rive della Bormida — il comune di Marengo ebbe a concorrere insieme con altri comuni vicini (3).

avviene l'anno 898 (15 ottobre) la morte di Lamberto re d'Italia e imperatore, per mano di Ugo figlio di Maginfredo, secondo la narrazione di Liutprando: « *His rebus gestis, rex iterum Lambertus praefato in loco Marincio venationibus occupatur... est enim eodem mirae magnitudinis et amoenitatis locus adeo venationibus aptus etc.* » (Liutprandi *Antapodosis* I, 42, Monumenta Germ. Hist. III). In un diploma di Ottone II, del 1º ottobre 981, si trova menzione di Marengo (*Maringo*) tra le terre della contea tortonese (G. A. BOTTAZZI, *Le antichità di Tortona e suo agro*, Alessandria, 1808, p. 175). Ottone III dona al monastero di S. Felice, Gamondio e Marengo (22 novembre 1001), con successive conferme di Arduino (1002), di Enrico (1014), di Corrado II (1026); « ma il borgo rimane sempre corte regia (*curtis regia*) e proprietà regia, tanto che nel 1043 Enrico III lo concede in proprietà alla moglie... ed il figlio Enrico IV glielo conferma (nel 1065) » (JACHINO, op. cit., p. 49 segg.).

(1) Una « Strada Marenca » presso il Tanaro trovata indicata sopra una carta topografica del 1653, conservata nel R. Archivio di Stato di Genova (E. MARENGO, *Carte topografiche e corografiche della Liguria*, Genova, 1931, p. 401).

(2) JACHINO (op. cit., p. 50 seg.) parla di un soggiorno di Federico Barbarossa in Marengo, a intervalli, per gli anni 1159 e 1160.

(3) Nella prima metà del XII secolo Marengo parteggiando per l'imperatore, grazie alla presenza di un vicario imperiale, risulta anzi comune autonomo (JACHINO,

(1) L'accenno a Teodorico trovasi nell'opuscolo anonimo *Marengo et ses monuments* (Parigi, 1854), p. 5, mentre non si trova nel curioso opuscolo di Lorenzo Zuccotti, *Dei popoli Marici e di Marengo* (Milano, 1810), dove pure si contiene affastellata un'abbondante erudizione sull'argomento. In Marengo avrebbero soggiornato Teodolinda e Agilulfo, Liutprando e Cuniberto. Ai re longobardi sarebbero sottentrati nel possesso di Marengo i re franchi (G. JACHINO, *Alessandria dalle origini alla pace di Costanza*, Alessandria, 1900, p. 47 segg.).

(2) Dalla residenza di Marengo (*in Maringo*) Lotario emana le *Constitutiones* dell'anno 825 (JACHINO, op. cit., p. 48). Un decreto di Lodovico II, con cui questi si assume la protezione del monastero di S. Colombano di Bobbio, del 7 ottobre 861, termina testualmente: « *Data... Maringo palacio Regio* » (Hist. Patriae Monumenta - Chartarum tomus I, col. 48 segg., n. XXX). Nelle foreste di Marengo

Nel febbraio del 1167 risiedeva ancora in Marengo un vicario imperiale nella persona dell'arcivescovo di Colonia Rainaldo (1), senza che ci sia dato conoscere se la presenza, colà, di un vicario imperiale fosse permanente. Dopo di che, essendo divenuta incompatibile per l'imperatore tedesco la villeggiatura di Marengo, a causa dell'adesione di Alessandria alla Lega Lombarda, quella dipendenza imperiale cessa di essere ricordata. Nel 1174 Federico Barbarossa stringe la novella città d'Alessandria di un assedio, che sebbene riuscito vano, nei quasi sei lunghi mesi che esso ebbe a durare (2), non potè a meno di determinare la distruzione spietata, da parte degli imperiali, di tutte le floride ville che intorno ad Alessandria fiorivano. Diciassette anni dopo, nel novembre del 1191, Enrico VI fa dono del castello di Marengo e di vari altri castelli alessandrini a Bonifacio marchese di Monferrato (3). Insieme a ubertose terre, non sappiamo se Bonifacio ricevesse dalle mani dell'imperatore tedesco qualche cosa di più e di meglio che cumuli di rovine. Certo è che di taluno di quei fiorenti castelli, come appunto Marengo, non rimase a ricordo di tante epiche imprese, che un villaggio di poche case coloniche.

La scoperta recente permettendoci di spingere lo sguardo assai più indietro dei tempi ricordati, costituirebbe un riferimento topografico di prim'ordine, solo che si potessero definire con certezza la natura e la destinazione della suppellettile rin-

venuta. Alle prime indiscrezioni sulla scoperta, quando si era ancora all'oscuro sui particolari del materiale rinvenuto, si ventilò da qualcuno l'ipotesi di un deposito clandestino, cioè di qualche cosa come un bottino di guerra, portato da paese più o meno lontano, e pertanto senza riferimento organico di sorta con il luogo effettivo del rinvenimento. Esclusa oggi definitivamente tale interpretazione di comodo, due ipotesi restano a esaminarsi: se gli argenti facessero parte della suppellettile di una dimora, villa o residenza estiva sontuosa, oppure di un pubblico santuario o sacello nel quale il culto della Fortuna doveva occupare un posto importante; a meno che non si trattasse di un santuario o sacello privato, incluso in una proprietà privata.

Ripetiamo che non potrà mai essere abbastanza deplorato come nel caso della eccezionale scoperta non si sia proceduto da chi di dovere — cioè da parte della Soprintendenza torinese alle Antichità — e con tutta la maggiore possibile sollecitudine — al fermo del prezioso materiale rinvenuto, e con pari urgenza, ad un accertamento diretto, scientifico, rigoroso, di tutte le caratteristiche del terreno: in modo da stabilire nettamente i rapporti esistenti fra il terreno e il materiale recuperato, e fra i diversi oggetti e frammenti di oggetti; nonchè da garantire lo sfruttamento completo, esauriente, dei dati di qualsiasi genere che la sorte benigna metteva in tale circostanza, una volta per sempre, a disposizione della scienza.

Allo stato dei fatti, insieme con la dolorosa constatazione di uno scavo clandestino e tumultuario, privo del più larvato controllo di un'autorità responsabile, o di altra persona in qualsiasi misura competente, di fronte a un complesso archeologico già depauperato rispetto a quello riportato alla luce, non è dato liberarsi dal dubbio tormentoso che avanzi archeologici importanti, edilizi o di altro genere, rimangano tuttora ignorati, per inesperienza, e non vorremmo dire per mala volontà dei rinventori, i quali, ci si vorrà concedere, nessun interesse hanno mai avuto a far luce completa sull'avvenimento di cui furono protagonisti. Per fortuna il luogo della scoperta, ormai esattamente identificato, potrà sempre, ad iniziativa del Ministero dell'Educazione Nazionale, costituire la chiave di quel mistero che il sottosuolo, a nove anni dalla scoperta, nasconde tuttora gelosamente.

op. cit., p. 49). Quanto alla fondazione di Alessandria, vi concorsero, oltre a Marengo e al citato castello di Rovereto, i castelli di Gamondio (Castellazzo Bormida) e Borgolio, cui seguirono, nella iniziata fase di sviluppo della nuova città, i castelli di Foro (*Forum Fulvii*), Quargnento, Oviglio e Solero (cfr. C. PATRUCCO, *Perchè e come fu fondata Alessandria*, in « Bollettino Storico Bibliogr. Subalpino », XXIX, 1927, p. 93 segg., e in « Enciclopedia Italiana », vol. II, p. 302).

(1) Questi vi citò a comparire Guglielmo Saraceno, marchese, e il fratello di lui ed i marchesi di Gavi per il castello di Parodi (PATRUCCO cit., p. 98).

(2) L'assedio di Alessandria sarebbe durato dal 4 novembre del 1174 sino alla Pasqua (13 aprile) del 1175 (G. O. BISSATI, *Memorie... della città di Alessandria*, a cura di L. Mádaro, in B. S. S. S., XC, 1926, p. 72 segg.; PATRUCCO cit., p. 109).

(3) JACHINO, op. cit., pp. 58 e 147. Più propriamente si parla di « restituzione » di quelle terre. Ma non si vede in quale età precedente i Marchesi di Monferrato ne avessero avuto il possesso.

La richiesta di uno scavo sistematico da eseguirsi prima o poi, è la conseguenza logica dei fatti accertati e di tante ragionevoli supposizioni.

Nell'attesa che luce completa sia fatta, ci limitiamo ad esporre quelle conclusioni più ovvie che ci sono suggerite dallo stato del materiale precedentemente al restauro. Si è già osservato che una parte degli oggetti, come il busto imperiale, e aggiungiamo qui, come il cratere n. 9, dovette rimanere deformata ed essere resa irriconoscibile da schiacciamento in seguito a caduta dall'alto di materiale pesante da costruzione. Un'altra parte, come il disco raggrinzito di argento (n. 40), porta tuttora le testimonianze di un incendio. Qualche altro oggetto ancora, e precisamente la grossa borchia di letto, descritta al n. 27, e insieme una delle così dette cerniere, porta tuttora le tracce evidenti di colpi di lama tagliente, ascia piuttosto che scalpello. Un tale complesso di fatti non si giustifica con azioni di rapina o di ruberia, dato che i rapinatori non si sarebbero disfatti con tanta facilità del loro pingue bottino, e neanche avrebbero rischiato di perdere un tempo prezioso per abbandonarsi ad atti di ozioso vandalismo.

Partendo dalla constatazione, più che dall'ipotesi, che tutta la preziosa suppellettile facesse parte di un santuario, fosse questo pubblico o privato, dedicato o no alla Fortuna, riteniamo trovarci in presenza di un caso, quanto mai significativo, di fanatismo o di intolleranza religiosa, durante il primo affermarsi del cristianesimo in Piemonte. Come è provato dalle omelie di S. Massimo, vescovo di Torino (385-465 circa), ancora in pieno quinto secolo sopravvivevano in questa parte d'Italia credenze e costumanze pagane, che il santo vescovo si affaticava a deplorare (1).

(1) *S. Maximi Sermones* apud MIGNE, *Patrologia Latina*, LVII, col. 698 (« Quoties mandavit idem Deus idolorum sacrilegia destruenda, et nunquam ad hanc partem solliciti esse volumus? »). Vedasi inoltre ivi, alla col. 662, 733 e seg.

Sulla particolare attendibilità storica di S. Massimo, o dell'autore delle omelie attribuite a S. Massimo, ved. CUMONT, op. cit., p. 188.

È però tuttavia assai probabile che anche prima, forse già nel IV secolo, ai tempi di Eusebio, vescovo di Vercelli, le neofite comunità cristiane del Piemonte, ottenuta la chiusura dei templi pagani, abbiano preso l'offensiva contro i templi e i monumenti idolatri di qualsiasi genere, distruggendo tante testimonianze di idolatria. Soltanto persone infocate di zelo religioso poterono assalire a colpi di ascia le ricche suppellettili di un luogo chiuso e per lunga tradizione sacro a un culto superstizioso; e quindi affrettare l'opera di distruzione appiccando il fuoco agli arredi e alle armature lignee dell'edificio, e lasciarsi dietro un cumulo di fumanti detriti, senza preoccupazioni di sorta per la distruzione di tanta ricchezza.

Ciò che in clima d'intolleranza religiosa si spiega perfettamente, rimane inesplicabile e assurdo in condizioni storiche appena diverse. È quindi assolutamente da escludere l'ipotesi di un saccheggio in tempi barbarici, anche perchè si dovrebbe implicitamente supporre che il santuario fosse rimasto in piedi in età posteriore ancora a quella, già abbastanza avanzata, in cui visse il santo vescovo di Torino. Ora confidiamo di non andare lontani dal vero ritenendo che la più importante scoperta archeologica sin qui avutasi in territorio pedemontano, si riconnetta con uno dei più remoti e caratteristici episodî dell'affermarsi del cristianesimo in questa regione.

Anche un'illustrazione analitica, come la nostra ha cercato di essere, lascia, purtroppo, parecchi problemi insoluti, ed altri, sino ad ora imprevisi, ne genera per suo conto. Taluni almeno di codesti problemi non potranno essere risolti in altra maniera che procedendo alla riapertura dello scavo. A ciò speriamo vivamente che si verrà, dopo la presente pubblicazione, con una relativa sollecitudine, trattandosi di un categorico dovere per la scienza ufficiale italiana. In modo che la prima illustrazione del « Tesoro di Marengo » non dovrà costituire un punto di arrivo e di semplice conclusione di una pratica decennale, ma essere assunta piuttosto a punto di partenza di un'era nuova e fruttuosa per l'archeologia e per nuove scoperte archeologiche nel Piemonte romano.

INDICE DELLE FIGURE

Fig.	1. Pianta topografica della Cascina « Perbona » e dintorni	Pag.	4
»	2. La Cascina « Perbona » presso Marengo	»	5
»	3. Il luogo della scoperta presso la Cascina « Perbona »	»	6
»	4. Una vetrina degli oggetti del Tesoro nel R. Museo di Antichità di Torino	»	8
»	5. Busto-ritratto di Lucio Vero prima del restauro	»	11
»	6. Veduta laterale sinistra del busto prima del restauro	»	12
»	7. Veduta laterale destra prima del restauro	»	12
»	8. Veduta dorsale del busto restaurato	»	15
»	9. Testa di Nike-Vittoria. Veduta dorsale	»	17
»	10. Braccio destro di Nike-Vittoria (veduta interna)	»	17
»	11. Veduta esterna del braccio medesimo	»	18
»	12. Fascia figurata ad altorilievo	»	19
»	13. Primo particolare della fascia (Minerva e Giove)	»	20
»	14. Secondo particolare della fascia (Giunone, Nettuno, Anfitrite)	»	21
»	15. Terzo particolare della fascia (Marte e Mercurio)	»	22
»	16. Quarto particolare della fascia (Mercurio e Venere)	»	23
»	17. Quinto particolare della fascia (Venere e primo Dioscuro)	»	24
»	18. Saldatura antica di restauro sull'orlo della fascia	»	25
»	19. Sesto particolare della fascia (secondo Dioscuro)	»	26
»	20. Settimo particolare della fascia (Proserpina)	»	26
»	21. Ottavo (ed ultimo) particolare della fascia (Proserpina, Cèrere e <i>Fortuna</i>)	»	27
»	22. Estremità destra del festone di spighe	»	28
»	23. Estremità sinistra del medesimo	»	28
»	24. Rovescio di elemento laterale di pulvino	»	29
»	25. Parte superiore dell'elemento di pulvino, con orlo interno scalpellato	»	30
»	26. Parte inferiore del medesimo, con orlo interno scalpellato	»	30
»	27. Disco figurato com'era prima del restauro	»	31
»	28. Craterisco a foglie di acanto, prima del restauro	»	32
»	29. Il medesimo veduto dall'alto	»	32
»	30. Frammento di lamina sbalzata, con fregio d'armi (perduto)	»	34
»	31. Foglie argentee di quercia (particolare ingrandito della tav. I)	»	36
»	32. Targa con iscrizione dedicatoria alla <i>Fortuna Melior</i>	»	37
»	33. Estremità di becco di grosso rapace (falco)	»	38
»	34. Verghetta argentea tornita	»	38
»	35. Probabile fodera interna di coppa (profilo)	»	39
»	36. Veduta prospettica della medesima	»	39
»	37. Grossa borchia, veduta dall'alto	»	39
»	38. La medesima di profilo	»	39
»	39. Coppia di applicazioni per mobile	»	40
»	40. Parte di rivestimento arcuato di mobile	»	40

Fig. 41. Altra sezione di rivestimento ricurva	Pag. 41
» 42. Sezione di rivestimento dritta	» 41
» 43. Segmenti di fascia di rivestimento cordonata	» 42
» 44. Sezione di fascia di rivestimento sagomata	» 42
» 45. Sezione di fascia simile, con iscrizione graffita	» 42
» 46. Parte di fascia concava di rivestimento	» 43
» 47. Frammento di lamina curva (forse di rivestimento)	» 43
» 48. Serie di piccoli tronchi di cono frammentari	» 44
» 49. Segmenti di fascia con astragali	» 44
» 50. Lastra frammentaria, di forma rotondeggiante	» 45
» 51. Grande disco radiato, ricostruito	» 46
» 52. Frammento di lamina sbalzata, sottilissima	» 47
» 53. Frammento di lamina simile	» 47
» 54. Fondo frammentario e profilo di vaso	» 47
» 55. Rovescio di lamina frammentaria, con tracce di mastice	» 48
» 56. Busto di Commodo imperatore (Roma, Museo dei Conservatori)	» 51
» 57. Ricostruzione parziale di letto di parata, con pulvino	» 56
» 58. Il « Planisfero Bianchini » (Parigi, Louvre)	» 61
» 59. Serie zodiacale dell'« Altare di Gabii »	» 62

INDICE DELLE TAVOLE FUORI TESTO

Tav.	I. - Gli argenti della Cascina Perbona (Marengo) pochi giorni dopo la scoperta.
»	II. - Busto di Lucio Vero imperatore (veduta principale).
»	III. - Busto di Lucio Vero (vedute laterali).
»	IV. - Busto di Lucio Vero (veduta di tre quarti, a destra).
»	V. - Busto di Lucio Vero (veduta di tre quarti, a sinistra).
»	VI. - Testa di divinità femminile (fronte e profilo).
»	VII-VIII. - Grande fascia sbalzata, ad altorilievo, con tredici figure di divinità.
»	IX. - Fiancata di pulvino e particolare della medesima.
»	X. - Medaglione con figura eroica (veduta di fronte e di profilo).
»	XI. - 1. Fascia con corona di spighe, eseguite a sbalzo. - 2. Particolare della fascia.
»	XII. - Craterisco e coperchio frammentario di vaso.
»	XIII. - Gruppo dei Gemelli.
»	XIV. - Parti di figure animalesche (aquila e ariete).
»	XV. - Parti di lamine sbalzate (1. Fregio di armi. - 2. Elemento floreale di acanto).
»	XVI. - 1-2. Rivestimento di tazza, in lamina sbalzata (frammenti). - 3. Fascia con decorazioni lineari.
»	XVII. - 1. Zampa di bovide (a pieno tondo). - 2-7. Frammenti vari di decorazioni applicate.

INDICE GENERALE

Premessa	Pag.	1
I. CENNI SULLA SCOPERTA E SUL RECUPERO DEL « TESORO »	»	3
Nota sull'integrità del complesso	»	4
II. DESCRIZIONE DEL MATERIALE	»	11
1. Materiale esposto nel R. Museo di Antichità di Torino	»	11
2. Materiale finora non esposto (conservato nei magazzini del Museo)	»	38
III. TECNICA, STILE, ESEGESI DEL MATERIALE	»	49
1. Il busto imperiale	»	49
2. Gruppi caratteristici di oggetti	»	51
3. Il festone di spighe	»	54
4. Il pulvino di un letto di parata	»	55
5. La targa iscritta	»	56
6. La figura della Dea Fortuna	»	57
7. Le serie zodiacali	»	59
8. Astrologia e culto della Fortuna	»	63
IV. IMPORTANZA STORICO-TOPOGRAFICA DELLA SCOPERTA	»	65
<i>Indice delle figure</i>	»	69
<i>Indice delle tavole</i>	»	70

PROF. DOTT. GOFFREDO BENDINELLI

ORD. DELLA R. UNIVERSITÀ DI TORINO

IL TESORO DI ARGENTERIA DI MARENGO

FASCICOLO I

DEI

MONUMENTI D'ARTE ANTICA

EDITI A CURA DELLA

REALE ACCADEMIA DELLE SCIENZE
DI TORINO

(con 59 figure e 17 tavole fuori testo)

TORINO

TIPOGRAFIA VINCENZO BONA

1937 - XV E. F.

MONUMENTI D'ARTE ANTICA

EDITI DALLA

REALE ACCADEMIA DELLE SCIENZE
DI TORINO

FASCICOLO I:

IL TESORO DI ARGENTERIA DI MARENGO

A CURA DI

GOFFREDO BENDINELLI

TORINO

TIPOGRAFIA VINCENZO BONA

1937 - XV E. F.

PROF. DOTT. GOFFREDO BENDINELLI

ORD. DELLA R. UNIVERSITÀ DI TORINO

IL TESORO DI ARGENTERIA DI MARENGO

FASCICOLO I

DEI

MONUMENTI D'ARTE ANTICA

EDITI A CURA DELLA

REALE ACCADEMIA DELLE SCIENZE
DI TORINO

(con 59 figure e 17 tavole fuori testo)

TORINO

TIPOGRAFIA VINCENZO BONA

1937 - XV E. F.

PROPRIETÀ LETTERARIA

Nº 567

Tipografia VINCENZO BONA - Via Mario Gioda, 3 - Torino
1937-XV

PREMESSA

Nella tornata del 9 maggio 1936-XIV, la Classe di Scienze Morali della Reale Accademia delle Scienze in Torino, dopo avere telegraficamente felicitato S. E. il Ministro all'Educazione Nazionale Conte Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon, per la generosa assegnazione del « Tesoro di Marengo » alle collezioni del R. Museo di Antichità di Torino, esprimeva il voto che sotto gli auspici dell'Accademia si procedesse con ogni sollecitudine a una completa, esauriente pubblicazione e illustrazione del « Tesoro » a cura dello scrivente. Avendo il desiderio dell'Accademia ottenuto l'alta approvazione di S. E. il Ministro, nel periodo estivo seguente veniva intrapreso lo studio scientifico del materiale in vista dell'auspicata pubblicazione.

In rapporto alle difficoltà non lievi del lavoro, questo fu condotto a termine in periodo relativamente breve; e in maniera che mi auguro sarà giudicata non troppo inferiore all'altezza del compito. Di ciò vanno rese grazie a quanti vollero

favorirmi la loro necessaria e preziosa collaborazione. Anzitutto allo stesso benemerito Presidente dell'Accademia, Senatore prof. Vittorio Cian, che non mancò di incoraggiare sotto tutte le forme l'iniziativa importante, e al Consiglio di Amministrazione dell'Accademia che ebbe a finanziare l'impresa; quindi al Direttore del R. Museo di Antichità, Gr. Uff. prof. Giulio Farina, e al solerte Ispettore del Museo dott. Ernesto Scamuzzi, il quale volle addossarsi il peso di una parte notevole delle riproduzioni fotografiche. Al bravo quanto modesto disegnatore della R. Soprintendenza alle Antichità del Piemonte, Sig. Edoardo Baglione, si debbono i disegni e i saggi di ricostruzione, eseguiti secondo le mie direttive. L'ing. Gerardo Molfese di Torino, ben noto specialista in riproduzioni fotomeccaniche, ebbe ad eseguire le tavole fototipiche con la singolare maestria e il senso d'arte noti agli studiosi.

A tutti questi buoni amici e collaboratori i miei ringraziamenti e il mio pensiero riconoscente.



GLI ARGENTI DELLA CASCINA PERBONA (Marengo)

POCHI GIORNI DOPO LA SCOPERTA

I.

CENNI SULLA SCOPERTA E SUL RECUPERO DEL « TESORO »

La scoperta dei preziosi oggetti genericamente noti sotto il nome di « Tesoro di Marengo », è caratterizzata da una storia alquanto singolare e non priva d'interesse, ancora in gran parte ignorata. Prima di procedere a uno studio sistematico degli oggetti ritenni pertanto mio dovere quello di iniziare personali indagini intorno ai particolari di tempo e di luogo che avevano accompagnato la scoperta. Nonostante il lungo tempo trascorso e nonostante la gravità eccezionale dei fatti, non mi constava che alcuna inchiesta esauriente, di un'esigenza intuitiva ed elementare anche in circostanze comuni, principalmente sotto l'aspetto scientifico, fosse mai stata effettuata da alcuno. Ed ecco i dati quali mi risultarono da documenti attendibili, nonché da una gita effettuata sul luogo della scoperta nel luglio 1936, e da interrogatori di persone bene al corrente dei fatti.

Il rinvenimento fortuito avrebbe avuto luogo in occasione di lavori agricoli, dentro la prima settimana di aprile del 1928. V'è ad Alessandria chi crede di ricordare il giorno: il 6 o il 7 di aprile. Ma poichè a tanta distanza di tempo e senza una precisa documentazione scritta, anche i pochi testimoni fededegni — e per di più testimoni indiretti — potrebbero cadere in errore, sarà lecito ritenere che il rinvenimento abbia avuto luogo forse anche qualche giorno prima di quello indicato: difficilmente dopo (1).

Primi attori e testimoni del fatto non sembrano essere stati che due: l'operaio sterratore Enrico Raina di Spinetta Marengo — il quale fungeva anche da carrettiere — e il Sig. Francesco Tartara, figlio del cav. Romualdo Tartara, di Alessandria, per conto del quale ultimo si eseguivano i lavori. In quei giorni di fine marzo-primi aprile 1928, presso la Cascina « Perbona » (dialettalmente « Pederbona » o « Peterbona ») (fig. 1), situata di fianco alla strada nazionale Alessandria-Marengo-Tortona, a tre chilometri circa da Alessandria, e a un chilometro dalla colonna commemorativa della battaglia di Marengo (v. cartina topografica, fig. 2), si attendeva alla livellazione di un'area di terreno irregolare ed incolto in vicinanza del fabbricato della Cascina. Ad un punto che lo stesso Raina ebbe a indicarmi distante un centinaio di metri dalla strada nazionale, a una distanza anche minore dal fabbricato (fig. 3), alla profondità di non oltre un metro e mezzo dal piano di campagna, il Raina che lavorava di vanga, s'imbatteva, in mezzo al terreno smosso, in un primo informe oggetto compatto di natura metallica, il quale liberato dalle scorie, risultò della forma di un piccolo recipiente schiacciato e assai mal ridotto (ved. fig. 28). Dopo alcune altre palate di terra lo stesso uomo segnalava e si affrettava a raccogliere le due grandi lastre di argento lavorate, descritte più sotto ai nn. 5 e 6. Davanti a così inattese scoperte il Francesco Tartara, ritirato presso di sè il prezioso materiale metallico rinvenuto, faceva sospendere per quel giorno il lavoro, che al Raina non fu dato più — a sua dichiarazione — di riprendere in quel punto.

(1) Vedasi in proposito nella Rivista « *Alexandria* », giugno 1936-XIV, p. 157 (nota).

Intuita la presenza di uno strato archeologico importante, furono dovute prendere subito dopo, e in tutta segretezza, misure e disposizioni per il suo completo sfruttamento. Tutto il residuo abbondante materiale sarebbe stato quindi recuperato da membri della famiglia Tartara, esclusa

sultò informata a fondo della cosa, le ulteriori circostanze particolari della scoperta, del tutto trascurate da chi aveva il dovere di accertarle a loro tempo, ci sfuggono oggi al completo (1). Nè è dato assegnare alcun credito agli scarsi altri particolari che circolarono — a iniziativa di interessati



Fig. 1. — Pianta topografica della Cascina «Perbona» e adiacenze.
(Estr. dalla Carta d'Italia, dell'Ist. Geogr. Militare).

la presenza del Raina, il quale soltanto alcuni mesi dopo avendo avuto sentore della scoperta di «una statua» (il busto, cioè, descritto al n. 1) e di altri oggetti preziosi alla Cascina Perbona, ebbe a convincersi dell'importanza non comune del rinvenimento cui egli aveva inconsapevolmente dato principio, e si risolse a tentare le vie legali per rivendicare i suoi diritti di rinvenitore verso i Tartara.

Poichè purtroppo la Soprintendenza alle Antichità del Piemonte e della Liguria non credette di intervenire attivamente, neppure quando ri-

sull'ulteriore andamento delle cose. Si è affermato che durante l'intero corso delle operazioni di scavo non si rinvenne la più piccola traccia di

(1) Il giorno 16 aprile il Presidente della Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti di Alessandria, Conte Giovanni Zoppi, scriveva sull'argomento una cartolina postale al facente funzione di Soprintendente delle Antichità in Torino, richiamandosi a *precedente relazione verbale*. Il sopralluogo effettuato dallo stesso f. f. di Soprintendente è di oltre un mese più tardi.

fabbriche, nè di residui e detriti di fabbriche. Il terreno estesamente pianeggiante e coltivato, in realtà non presenta, tutto all'intorno, indizio alcuno che permetta di riconoscere alla regione un interesse archeologico. Ma la scoperta avvenuta e la dubbia obiettività delle affermazioni autorizzano le maggiori riserve al riguardo.

Da quanto precede, appare fin troppo evidente che il ricupero del materiale sul terreno dello

furono visitati dal facente funzione di Soprintendente alle Antichità per il Piemonte e per la Liguria. Nessun concreto risultato per il rispetto e il ristabilimento della legge sulle Antichità e le Belle Arti, si ebbe però da quella visita: l'unica di cui si abbia notizia.

In ben scarsa misura, infatti, il detentore cav. Romualdo Tartara apparve edotto o comunque preoccupato delle gravi responsabilità che gli



Fig. 2. — La Cascina « Perbona » presso Marengo.

scavo, fortuitamente iniziato, fu portato a termine nel più rigoroso mistero, e in maniera del tutto contraria alle vigenti disposizioni di legge, a cura di membri della famiglia del cav. Tartara, conduttore — e non proprietario, come fu creduto in primo tempo — della Cascina « Perbona ». Tutto il materiale rinvenuto rimase per alcune settimane, e sempre abusivamente, in esclusivo possesso della famiglia Tartara. In casa Tartara gli oggetti furono veduti da persone amiche ed esaminati da antiquari di fiducia, nonchè fotografati a cura dei detentori. La locale Commissione provinciale per la tutela dei monumenti, presieduta dal conte Giovanni Zoppi, venuta a conoscenza della cosa, non mancò di fare qualche passo presso i Tartara affinchè la preziosa suppellettile non andasse soggetta a dispersioni. Il giorno 18 maggio 1928, finalmente, gli oggetti

incombevano di fronte alla legge, poichè al principio di giugno 1928 egli si decise a fare un pacco di tutti gli argenti costituenti il « tesoro », e a recarsi con quello a Genova per consultarsi con antiquari-commercianti di quella piazza. Quali danni siano derivati al complesso degli oggetti, in gran parte delicatissimi anche per lo stato precario di conservazione, da questo e da simili tumultuari spostamenti, effettuati senza le cautele del caso e senza l'assistenza di persone adatte alla bisogna, sempre in violazione della legge che impone il « fermo » di qualsiasi materiale di scavo, e inoltre senza espressa autorizzazione superiore, senza cognizione dell'importanza storica e artistica del materiale, non sarà mai possibile stabilire esattamente. Di danni rappresentati da dispersioni si hanno tuttavia indizi certissimi.

Sarà opportuno però, a questo punto, lasciare la parola a persona la quale nell'andamento ulteriore dell'affare ebbe una parte non trascurabile. Nel fascicolo del giugno 1936 della Rivista « *Alexandria* », a pag. 156, il prof. Arturo Pettorelli L. (*sic*) ci offre di spontanea sua iniziativa, una preziosa deposizione, come segue.

« Il 'Tesoro di Marengo' fu scoperto nel maggio del 1928 in una tenuta allora coltivata dal cav.

(Breve digressione sopra articoli giornalistici). Ma ritorniamo alla storia del tesoro. « Appena giunti a Roma a mezzo del cav. Romolo Poletti si preannunciò la consegna alla Direzione Generale delle Belle Arti (allora retta da Arduino Colasanti) che decise di riceverlo il dì seguente, ma frattanto, nella tema che durante la notte potesse essere rubato, lo fece piantonare da due guardie della R. Questura ».

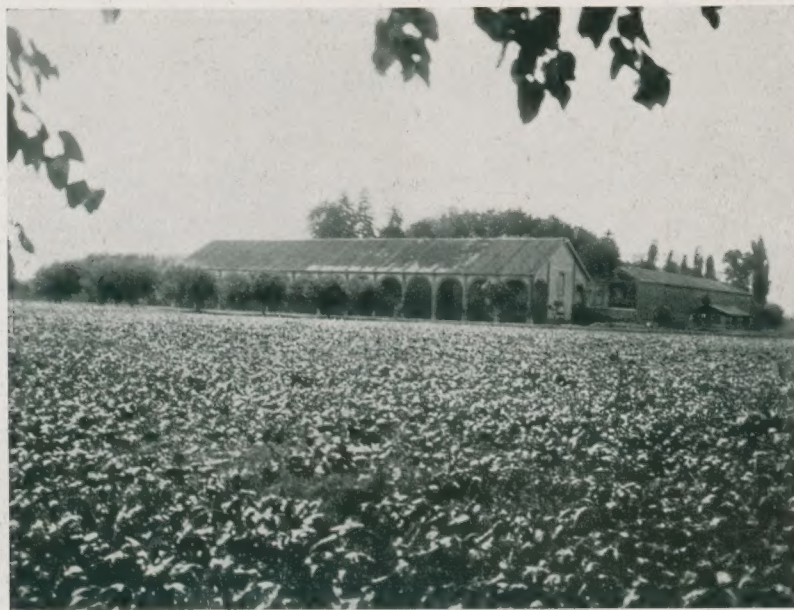


Fig. 3. — Il luogo delle scoperte presso la Cascina « Perbona ».

Romualdo Tartara il quale — accordatosi con l'antiquario genovese Ferruccio Ildebrando Bossi per la messa in valore e la vendita di esso — lo portò a Genova ove lo scrivente, modesto studioso di cose d'arte e allora critico del « Corriere Mercantile », fu il primo ad ammirarlo e a dichiararne l'altissimo valore. Il Bossi in un primo tempo aveva pensato di recare il tesoro a Parigi ove, a suo dire, dopo un cauto e sapiente restauro avrebbe potuto realizzare la bellezza di parecchi milioni: ma poi dallo scrivente si lasciò indurre — e ciò sia detto a suo onore — a compiere il suo dovere di Italiano, cioè a portare il tesoro a Roma e consegnarlo allo Stato che per legge è il naturale padrone di ogni eventuale rinvenimento.

« E così una sera di giugno il cav. Tartara, l'antiquario Bossi e chi scrive queste note partirono col tesoro alla volta di Roma ove scesero all'Hôtel Moderne ».

« Più tardi si seppe che la proprietà della tenuta Perbona non era ancora del cav. Tartara, ma dei cognati dell'avv. prof. Antonio Uckmar di Genova, i quali sottentrarono al Tartara nei diritti spettanti agli scopritori e ai proprietari dei luoghi ove si ritrovano tesori » (1).

(1) Si confronti il citato testo con quanto, sullo stesso soggetto, trovasi contenuto nella rivista « Roma » 1928, pag. 287: « Un ben noto antiquario genovese (di cui diamo le iniziali: F. I. B.), essendo venuto in possesso di un vero tesoro in argento di epoca romana, al cui confronto sembra impallidire quello pure del famoso Bosco Reale, si è affrettato a presentarlo di sua volontà al giudizio dello Stato. Sulla risponanea (*sic*) stima di cinque milioni, l'antiquario genovese si è dichiarato pronto a pagare allo Stato due milioni e mezzo per diritti di proprietà esclusiva, più un milione per diritto di esportazione. I preziosi cimeli sono ora a disposizione del Governo ».



BUSTO DI LUCIO VERO IMPERATORE

(veduta principale)